目 次

一、兴德米特《作曲指南》中的音乐理论问题 ……………………1
二、关于梅西安的理论……………………………………………43
三、勋柏格的调性和声理论………………………………………74

一、兴德米特《作曲指南》[①]中的音乐理论问题

兴德米特的理论概念带有作者艺术个性的明显印迹。他无意否定全部古典理论并在完全不同的基础上建立新的理论。同时，兴德米特也不局限于传统调式和声和旋律的材料，而这点直到现在仍然是很多音乐理论著述所具有的典型特点。德国传统的巴罗克风格同具有最现代化特点的旋律、和声与结构的独特结合，力求达到纯理论上的均衡和风格上的完整，力求表现得纯朴和明确，是兴德米特音乐思维的特征。在他的理论观点方面，亦如他的音乐思维那样，同样显示出传统观点和现代观点独特的交织与融合，显示出有规律的自然的顺序与合乎逻辑的匀称性的倾向，也显示出异常广泛的甚至概括得包罗万象的倾向。《作曲指南》一书的主要任务是：试图创造出依靠客观自然前提的一种和声体系原则，并能解释任何一种音乐风格的和声结构。同时，与其说本书是详尽无遗的理论探讨、全面详细地阐明所涉及到的每一个问题，不

① P. Hindemith «Unterweisung im Tonsatz»第1—2卷，德国美因兹1937年版。引文根据1940年版本第一卷。——原注，下同

如说是研究创作原理的实践指南①。因此，本书所研究的问题的范围只限于那些新的论点和对原有论点的新解释（在绪论中已指明这点，第 24 页——原书，下同）②。

供研究使用的材料

兴德米特把乐音、音程、音阶称作供研究使用的材料(Werkstoff)。把音响作为音乐艺术的物理材料是兴德米特理论的出发点。从乐音所包含的许多泛音中产生出最本质和最重要的一定顺序的音程：如八度、五度、四度、大小三度和六度、七度和二度。泛音列的前六个音构成大三和弦，它是"所有和音中最纯的和最自然的"，"音乐家同它的关系，就如同画家同基本颜料、建筑家同三种测量仪器的关系那样"(第39页)。

兴德米特从研究自然音列的特点转向研究音阶的构成，他认为音阶对于作曲家的创作来说是"最自然的、最简单的和最适用的原料"(第 31 页)。在论述被抛弃的几种八度填充的方法之后，兴德米特提出借助于两个自然音程——纯五度和大三度（同样包括它们的八度移位）——构成半音音阶作为"新的方法"。从"始祖"音 do 的各个泛音出发，并使用这些音程，他得出了其它几个音：sol (3:2)③、fa(4:3)、la(5:3)、mi

① 本书书名直译应为《创作须知》。

② 《作曲指南》未包括兴德米特所赞同的传统理论论点，在他的其它著作中可见到这点，如《和声习题集》(美因兹 1949 年版)和《为程度深的学生用的和声练习》(美因兹 1949 年版)。

③ 即弦长比。——译注

(5:4)、♭mi(6:5)、♭la(8:5)。从这几个泛音中用类似方法得出另外四个音：re(从sol音)、♭si(从fa音)、♭re(从fa音)和si(从mi音)。从re音构成♯fa；从♭re构成♭sol①。

也可以从任何其他一个音得出同样的音列。与传统理论的区别在于，全部十二个音在这里都被解释为属于同一种调性(在此情况下为C调)音阶的主要音级，其中有的距离调性中心比较远，有的不太远。但这种划分法同与依靠大调自然音体系和小调自然音体系密切相连的主要音级和变音级的划分法没有任何共同之处，而是以每个音的绝对音高的音响为依据，对推算出来的半音音阶加以举例说明。但是，兴德米特所提出来的体系并不是新的乐律体系②。人们大多把它理解为二十世纪的很多种变音调式调性体系之一。兴德米特在获得主要材料、音乐艺术的"原料"之后，始弄清了各音之间的关系。

材 料 的 特 性

音与音之间的互相依赖是任何一个音列的先决条件，它首先是以这些音之间互相不同的作用为基础的。"一些音的

---

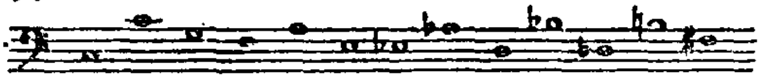
① 兴德米特把从"始祖音"得出的各音比作一个"家庭"：sol、fa、la、mi、♭mi和♭la是直接从do音产生的，称作"子音"；从"子音"得出的Re、♭si、♭Re和si叫"孙音"；最后的一个音(♯fa或♭sol)为"重孙音"。

② 兴德米特所依据的乐律，显然是弗里亚纳-查利诺(Zarlino，1517—1590，意大利理论家和作曲家——汉译注)的"纯"律，这种"纯"律隐伏在平均律内，在演奏不用平均律调音的乐器和唱歌时就会自然地显示出来。

结合，在任何时候都应该有居统治地位的音和居从属地位的音”(第76页)。因此，探讨各音的作用和几个音之间结合的含意，首先必须弄清哪些音是主要的，哪些音是从属的。这涉及到各音之间结合的各种方式，既有横向的结合，又有纵向的结合。

半音音阶各音序列的产生，可以有助于弄清楚各音之间的横向关系。它不仅指出各音之间的亲缘关系，而且还制订了明确的声音远近关系的一览表(第76页):

例 1
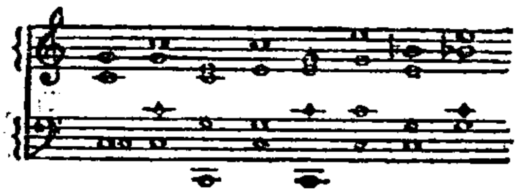


它的每一个八度重复音在关系上非常近似，很难讲清它们之间的区别。八度之后的一个最近关系音是五度，然后是四度、大三度、小三度、小六度、大二度、小七度、小二度、大七度，最后是三全音——最无亲缘关系的一个音。在今天称之为“序列I”(在以后的论述中將缩写为“P1”)的这个排列顺序中，各音的关系由于距离根音越来越远而削弱了。按照兴德米特的意见，在序列I(P1)中所表现的音之间的等级关系，在任何情况下均能保持。“无论是风格问题，还是级数，在这里都毫无意义，就象‘一乘一’不可能有风格问题，最简单的力学法则不可能有级数问题一样”(第77页)。序列I的规律性是“连接各个和音与和声进行顺序的标准和规则，并有赖于这个声音结构的发展(Ablauf)”。

如果在研究各音顺序的相互关系时使用自然音列的规

律，那么对于研究同时发音的各音相互关系来说，则应按照纵向运用另一物理现象——等差配合音。在两个音同时发声时（例如，在很多吹奏乐器上）就产生出第三种音，它的音高是由构成它的各音的振动频率差数所决定的。这就是等差配合音。在它与同一个音程内的两个音交互作用时，就出现了第二序列的配合音①，依此类推。新的配合音的音响迅速减弱了②。

例 2



⊖ ＝第一序列的配合音
⊕ ＝第二序列的配合音

等差配合音的排列特点可以得出两个涉及到音程和声特点的最重要的结论：

1、在各配合音的排列次序的依从关系中，产生了成对的音程连接。因此，音程转位的理论获得了纯音响意义的论据。

---

① 第二序列的配合音有一个，是与音程的下方音相一致的，因为第二序列的另一个配合音是在第一序列配合音和所奏音程各音的上方音共同发声时产生的。

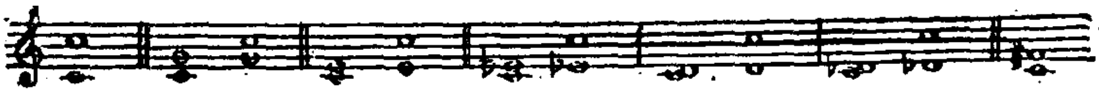
② 兴德米特在第 82 页列举了下列实例作为配合音在音乐艺术中的实际作用的证明："由于尺寸大的吹管异常昂贵和笨重，为了用不带最低音的小型管体在保持它们各音的同时也能凑合"，管体制造者"采用发音比较高的两个管子（尺寸比较小的），当用这两个管子同时奏时，即可发出所希望的配合音音响"。把泛音理解为音的色调，而不是一些孤立的音，这同样是因为泛音加强了根音的缘故，而根音对这些泛音来说是最重要的配合音。

2、由于用配合音增强了音程中的一个音，被增强的这个音在作用上获得了优势，即变成类似于和弦根音的基本音。

例2图表说明，根音力量在不同的音程中是不相同的。它在完全协和音程里力量最大，因此，在和声里它被认为是最强的音程。在大三度和小六度里，根音力量也是相当强的。其它音程在和声内是比较弱的。在小三度和大六度里，配合音对于该音程的任何一个音都未予增强。就大三度和小六度相似的关系来说，把小三度的下方音当作根音，把大六度的上方音当作根音。对于实际使用二度和七度来说，它们的根音是没有什么意义的，因为在生动的音乐前后关系中，它们通常从属于更强的音程。三全音没有根音。配合音把三全音填充到属七和弦中去了。按照兴德米特的意见，三全音不稳定性的原因就在于此，它总是力求到达主音。

关于探讨音程和声特点的结果，我们现用称作“序列 II”(P 2)的图表加以说明：

例 3



序列 II(P 2)只是在外表上同序列 I (P 1) 相似。序列 I 各音的顺序——就是各音之间的相互关系。序列 II 音程的顺序是各段和音的相互关系。序列 I 说明调性的倾向(在《作曲指南》第二部分，序列 I 各音的关系被称之为“具有磁铁般吸力的种类”)。序列 II 说明各音同时发音的融合程度。

兴德米特以序列 II 的图表对一千年来关于协和与不协

和这个问题作了独特的回答。“很久以前三度音曾经是不协和的，后来它们才转为协和的；完全的协和不同于不完全的协和；由于过多地使用七和弦，大二度和小七度对于我们的听觉来说变得几乎是协和的了……”（第108页）。准确地断定协和音从哪里开始转为不协和音是不可能的。因此，保留这两个术语仅仅是为了从听觉印象的满意和不满意这两个方面来确定音响范围的极限：在序列II的图表中，音程越靠近左边，它们就越协和，音程越靠近右边，就越不协和。

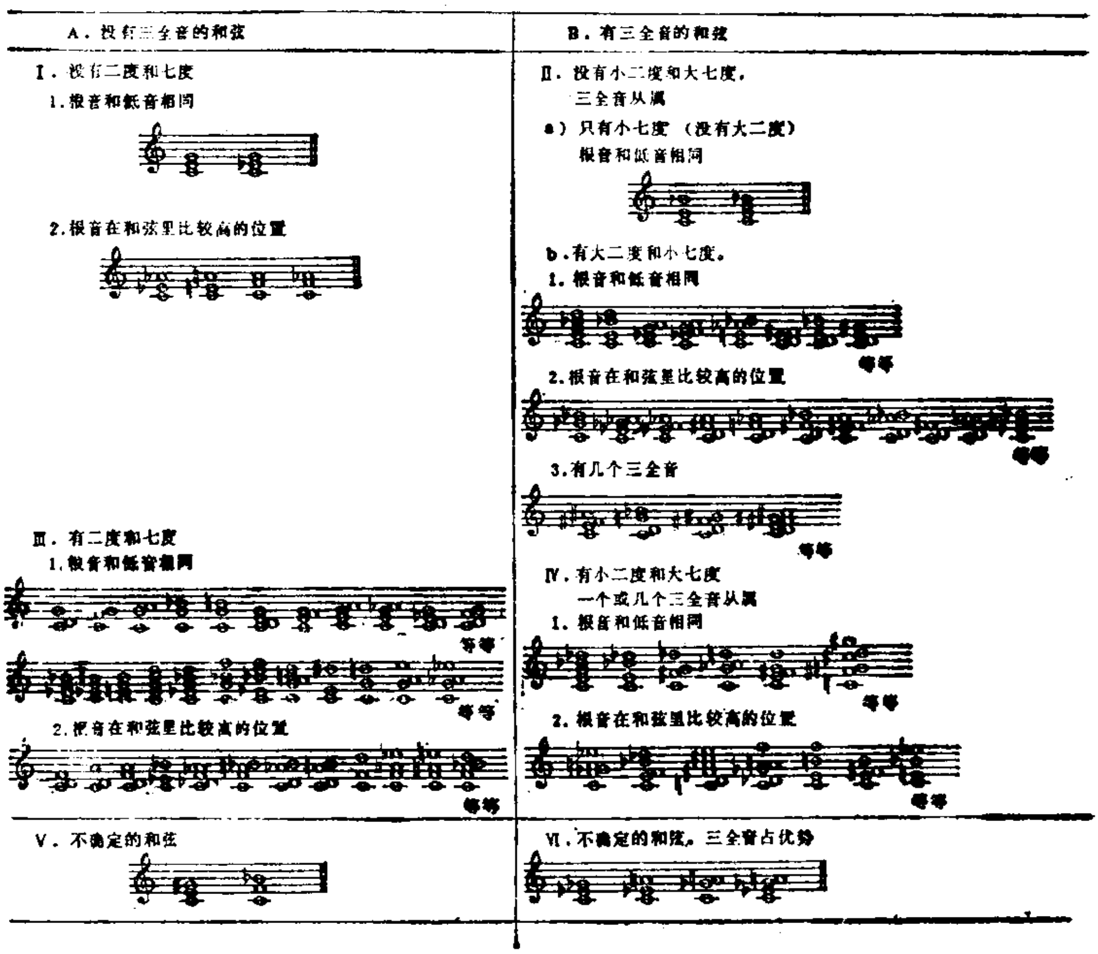
和　　弦

作为一个“新音乐”的理论家，兴德米特绝非仅限于传统的三和弦与七和弦。除此以外，他研究了大量其他各种不同结构的和音，这些和音对于他来说，都象是普通三和弦一样的和弦。当然，和弦构成法的传统理论范围是非常狭窄的。因此，兴德米特否认三度原则是和弦结构的唯一法则，并且反对和弦变化的理论——反对转位、变音和多种含义（例如，等音转换的和弦）。和弦对于兴德米特来说，就是在结构上既不依靠任何一种形状，也不依靠前后关系的一种内部完整独立的结合。和弦可以按三度、四度、五度或其他音程构成，也可以按混合的音程构成。

新的和弦构成法的理论是建筑在构成和音的和声音程特点基础上的（序列II，参看例3）。确定各和弦之间的区别取决于它们音程的组成。最强音程的基本音把在和声上比较弱

的音程的基本音置于自己的影响之下，并且成为和弦的根音。例如，在和弦 do—mi—#fa—la—#do—mi—sol 中，最强的音程是五度（十二度）do—sol；它的基本音 do 是整个和弦的根音（参看例 4、5 图表）。基本音可以同低音一致（使和弦具有更大的稳定性），但也可能位于上方几个声部内（产生相反的印象）。当存在三全音时，它的和声的不明确性和坚定的方向性（Zielstrebigkeit）扩大到整个和弦。因此，全部和弦分成两大类——没有三全音的和有三全音的。现將和弦分类表列下：

例 4　**和 弦 分 类 表**



大调三和弦与小调三和弦(第Ⅰ组1是“所有和音中最优美的和弦”)(第125页),是所有和弦中最有独立性的,并且最适用于结束。它们可以同任何一个和弦进行连接。第Ⅰ组2的和弦不如三和弦那么重要。由于根音的位置不在低音部,它们并不完全适合做为结束和弦,但它们可完成与三和弦同样的任务,虽然在程度上比较小。根音和近关系音的结合只限于第Ⅰ组的和弦。

第Ⅱ组(B类)包括三全音从属于更强的音程的和音。在这里已经有柔和的不协和音了(小七度和大二度),因为它们的产生是以有三全音为前提的;特别注意第Ⅵ组的不确定和弦乃是例外。在这组内各和弦是按它们固定音响柔和性逐渐减少这样的顺序排列的。

第Ⅲ组是含有不协和音程——二度和七度——的一些和音同任意数目的一些音(不同于第Ⅰ组的三音和弦)的结合。“它们属于不太优美的和粗糙的种类”(第127页)。它们之中最好的和弦包含着或是第Ⅰ组的和弦或是类似于这种和弦的结合。仅用柔和的不协和音(小七度和大二度)的和音比含有小二度或大七度的那些和音更优美些。这一组的所有和音“都不是独立的,完全依从于旋律进行,并且不允许同任何一个和弦发生关系”(第127页)。

在第Ⅳ组有“一些稀奇古怪(ein seltsames Geliechter)、尖锐刺耳、五光十色和生硬的和音”。“在这里能看到一切可以做为提高表现力、产生慌乱(Lärm)、令人激动和震惊的东西”(第127页)。从这些和音中很难期望能够出现我们

已经习惯了的、象第 I 组和第 II 组那样的在任何和弦序进中都具有顺从性的俯首听命的和弦。那些顺从性的和弦是它们之中最好的，它们或是由数量不多的音构成，或是类似于普通的和弦。

第 V 组和第 VI 组最小。它们是由等距离的相同的音程的重叠所构成的和弦，因此造成了这些和弦的不确定性。如果在八度叠置或转位时，由于两个四度构成的和弦获得一个五度，那么这个和弦就不再是不确定的，并转到第 III 组了。在第 VI 组内，小三度和大六度的软弱的根音（参看例 2）不可能与三全音的作用相对抗，因而整个和弦如同三全音一样变成不确定的了。

如果碰到双音的和音，那么就应同样把它列入与它性质相符的任何一组：如，五度和三度列入第 I 组 1，四度和六度列入第 I 组 2，二度列入第 III 组 2，七度列入第 III 组，三全音列入第 VI 组。

因此，所有和弦的分类方法是："若无这种各音程的结合，就不可能包括在体系内的任何一组中"（第 129 页）。

主要的二声部

兴德米特从分析和声的一些个别因素（"建筑用的石料"）转向和弦之间的连接。他把和弦进行的动力分成三种：节奏的、旋律的与和声的。其中每种动力都同时在两个方面起作用："节奏确定和弦的时值，并由于分成重音结构和非重音结

构而把和弦分成各种形式的组。旋律在单声部中表现为调整长度的因素，这也表现在做为限制音响范围的居统治地位的二声部中。我们在分配和声的分量和在声音之间近似的相互关系中感觉出和声的动力”(第137页)。

兴德米特对节奏问题未予注意，并未作充分解释，也未系统地进行详细分析。他在顺便强调自己的《作曲指南》一书的实用性质而不是科学研究性质之后(第138页)，立即开始阐述旋律方面的问题。他异常尖锐猛烈地抨击了所谓纯旋律线条起伏，并正确地断言和声线条与旋律线条之间的关系是不可分割的。

主要的(或居统治地位的——“übergeordnete”)二声部是低音声部与旋律结构的结合。它好象是勾绘出声音基本轮廓的一个框子，这就是外声部的旋律线条。持续音在低音部时，最靠近低声部进行的声部近似于它在主要二声部中的功能。同样，当上声部静止不动时，下面最靠近它的声部承担了它的作用。

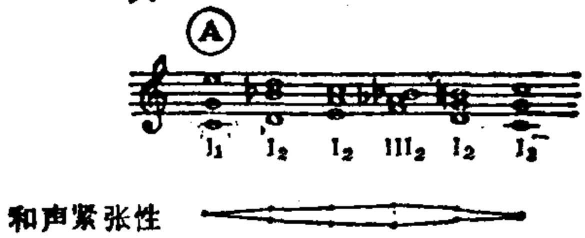
组成主要二声部的旋律线条应该形成“完善的无需补充即能使人明白的二声部的连接”(第142页)。它们之间的距离不起任何作用。主要二声部的音程应该精心设计好，以便使紧张性和解决能够有规律地互相进行交替：在音响的谐和与尖锐之间“需要找到合理的与作品种类和目的相适应的相互关系”(第143页)。

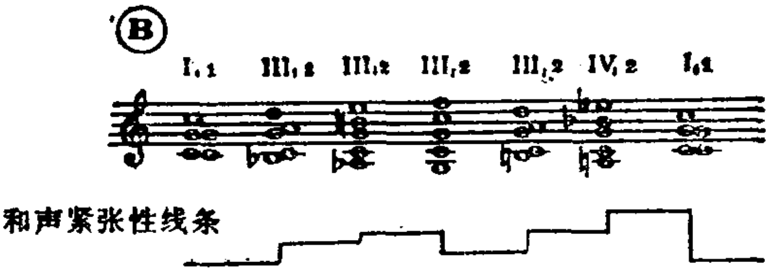
和声的紧张性

和弦有不同程度的和声紧张性，这取决于它们的音程组成和排列方法。从一个和弦转到另一个和弦时，或者是保持同样程度的紧张性，或是在一定程度上突然改变了它的不同方面的紧张性。在和弦进行时，和声紧张性的改变形成高涨和低落——即一部作品的和声起伏(harmonisches Gefälle)。让我们再看看例4的和弦分类表。和声紧张性是在以下情况下增强的：从三和弦转到第I组的转位，从第I组和弦转到第II组和弦，从第II组到第III组，从第III组到第IV组，一言以蔽之，按照和弦分类表在向下和向右进行任何转换时，和声紧张性都將会增强。第V组和第VI组的不确定和弦例外：它们的和声紧张性大约相等于第II组和弦的紧张性。顺序也可以分得更细一些。如果取一个小组（如第III组1）的两个和弦，其中有一个比另一个更象三和弦，那么在它们进行连接时，和声的紧张性同样可以发生变化，尽管是极不明显的。调性关系在这里不起任何作用：在相互为五度关系的两个三和弦连接时，和声的紧张程度仍然是一样的。

改变紧张性的结果，形成自然的和声渐强（crescendo)或渐弱(diminuendo)，而这并不是受演奏者支配的。兴德米特列举了以下实例来表现和声起伏：

例 5





在上例第一种进行中，产生了和声紧张性的逐渐增强与平稳的减弱。

关于第二种进行，兴德米特写道:“除两端的和弦外，用和声理论不可能确定这些和音之中的任何一个和音，而只能勉强说明它是属于 C 大调范畴的一个例子。”从和弦根音看，除告诉我们所有的和弦都具有根音 do 外，也并不能说明其他任何问题。声部进行和主要二声部很少有助于和弦的确定。只是和声的起伏才说明了和声的发展（在和弦进行中带有同样的根音1）。在第二个和弦的紧张性突然增强之后，后四个和弦继续保持了已达到的这种紧张性的程度：在倒数第二个和弦的和声紧张性达到了高潮，转到最后一个和弦时突然减弱下来。

在后一个实例中清楚地感觉到音乐的各种因素——主要二声部、声部进行、和弦根音、和声紧张性——的相互作用。

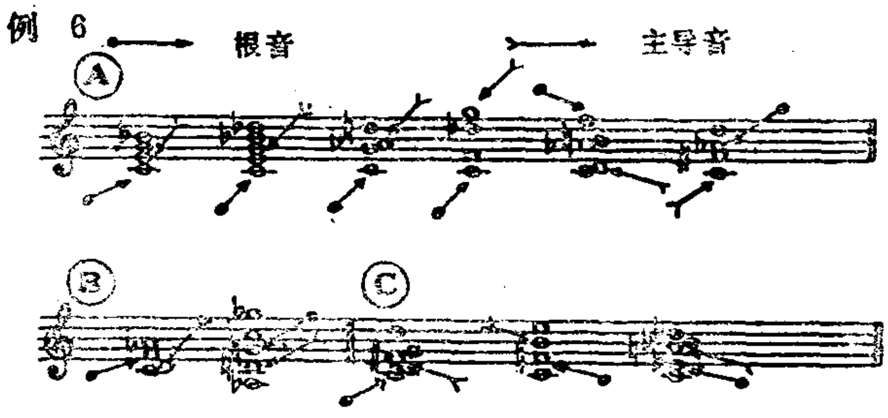
在这种情况下，其中某一种因素作用的拘谨性可由其他因素有力的发展而得到补偿。按照兴德米特的意见，这些因素之间的关系越协调，和声过程所起的作用越应该“更令人信服、更有意思和更令人喜欢”。

和弦的连接

在和弦进行中的和声运动不仅靠“和声重量”的改变来达到，而且同样——这并非不重要——借助于根音的交替来达到。依靠根音所构成的音程，使这些和弦彼此之间处于不同的关系上，如四—五度、三度、二度、三全音关系。音程间的不同性质因此而变成了两个和弦相互关系的性质，序列 II（参看例 3）的规律性同样适用于它们的根音进行。当在这里列举一些根音处于不同音程关系的三和弦连接的实例时，兴德米特写道，四—五度关系和弦的连接比小六度的关系具有“更坚实的基础”（假定这时和弦在“和声重量”上是近似的）。在和弦运动时，无论是三度关系的柔和性还是二度关系（特别是小二度关系）的变化性和旋律性，都得到了增强。三全音各音的非近缘关系把其最低限度凝固性的特点引伸使用到带有根音三全音关系的和弦进行中。

在 B 类的和弦转位时，只考虑到它们的根音是不够的。为了正确进行 B 类和弦的连接，必须密切注意作为和弦最重要组成部分的三全音的解决。三全音各音之中有一个音被认为是主导音（Führungston），而恰恰是这个音与和弦根音间形

成最协和的音程(例 6 A)。如果三全音的两个音与根音的音程关系相同时,就可把它们中间最低的一个音作为主导音(例 6 B)。如果三全音内有一个音同时又是根音,那么三全音的另一个音便是主导音(例 6 C)。



带有三全音的和弦以最简单的方法解决到 A 类的和弦上,解决和弦的根音同主导音保持二度关系或者同它一致(例如在 V7—I 的进行中)。兴德米特详细地分析了其他各种带有三全音和弦的解决。但"亦如前面所有的以音程次序和意义为基础的推理那样,在这里……无论什么样的和弦进行都不会是不适用的"(第 156 页)。

调性循环的形成

当 do—mi—sol 这三个音按任何顺序进行时,它们都可以理解为是属于 C 大调和弦的部分,因为处于最高关系(按

照序列I，参看例 1)上的五度(四度)各音使比它们更弱关系的其他音从属于自己。其中，最强音程的主要音 do（按照序列II，参看例1）变成整个这一组的主要音。作为各和弦根音 do—mi—sol 的进行产生同样情况。在主要音组中有一个主要的音是构成调性圈的中心,即主音。

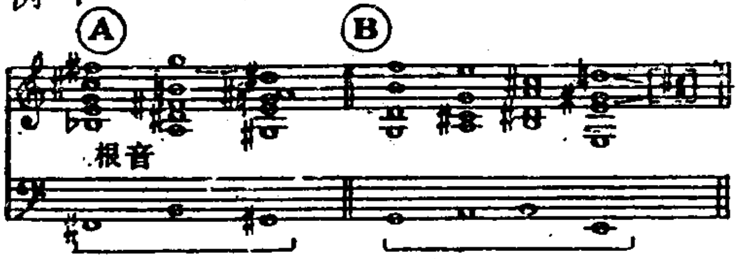
还有一些能够影响调性圈形成的其他因素，尤其当主要音之间在和声上缺少强的音程时，由于小节重音或时值方面占优势，使具有单纯音程特征的非主要的某一个音变成主音。有明确目的的终止和弦力求成为居统治地位的和弦，它在和弦进行中占有重要的地位。

最后一点,在第 II、III、IV 组的更复杂的和弦中,第 I 组的和弦具有被确定为调性中心的趋势。

为了产生调性感觉，必须具有不少于三个的 A 类和弦。只有从两个方面对调性中心进行支持，才能充分地显示出它作为主和弦的作用。在 B 类和弦中的任何一个和弦，由于三全音的倾向性，听起来已经产生了调性倾向。但是，在 A类的解决和弦未出现之前,主和弦一直是不明确的。例如,如果在 sol—si—re—fa 和弦之后是 do—sol—do—mi 和弦，那么调性就是 C 大调;如果解决和弦是♯fa—♯la—♯re—♯fa，那么调性则是♯d 小调。当几个带有三全音的和弦连续进行时,它们调性从属性的确定应取决于最后一个解决和弦的根音，这个和弦应是 A 类。

如果这个和弦始终未出现，那么最后一个也带有三全音的和弦的根音就变成主音了(例 7 A)。

例 7



最简单的 B 类的和弦具有非常明显的属和弦的作用。因此，当它们的进行未解决时，应看作是由该调性中心音下方的五度属音构成的(例 7 B)。

兴德米特强调终止作为调性组织手段的重要性。终止的重要意义是以所有形式"重量"(如节奏的成份、旋律的与和声的重量)的参与而确定的，并以一定的方法固定下来。终止的根音进行可以是任何音的，然而它们的调性连接作用是不同的。那些使用最强音程或与中心音关系近的音（例如，re—sol—do 或 fa—sol—do)的进行是其中最强的进行。

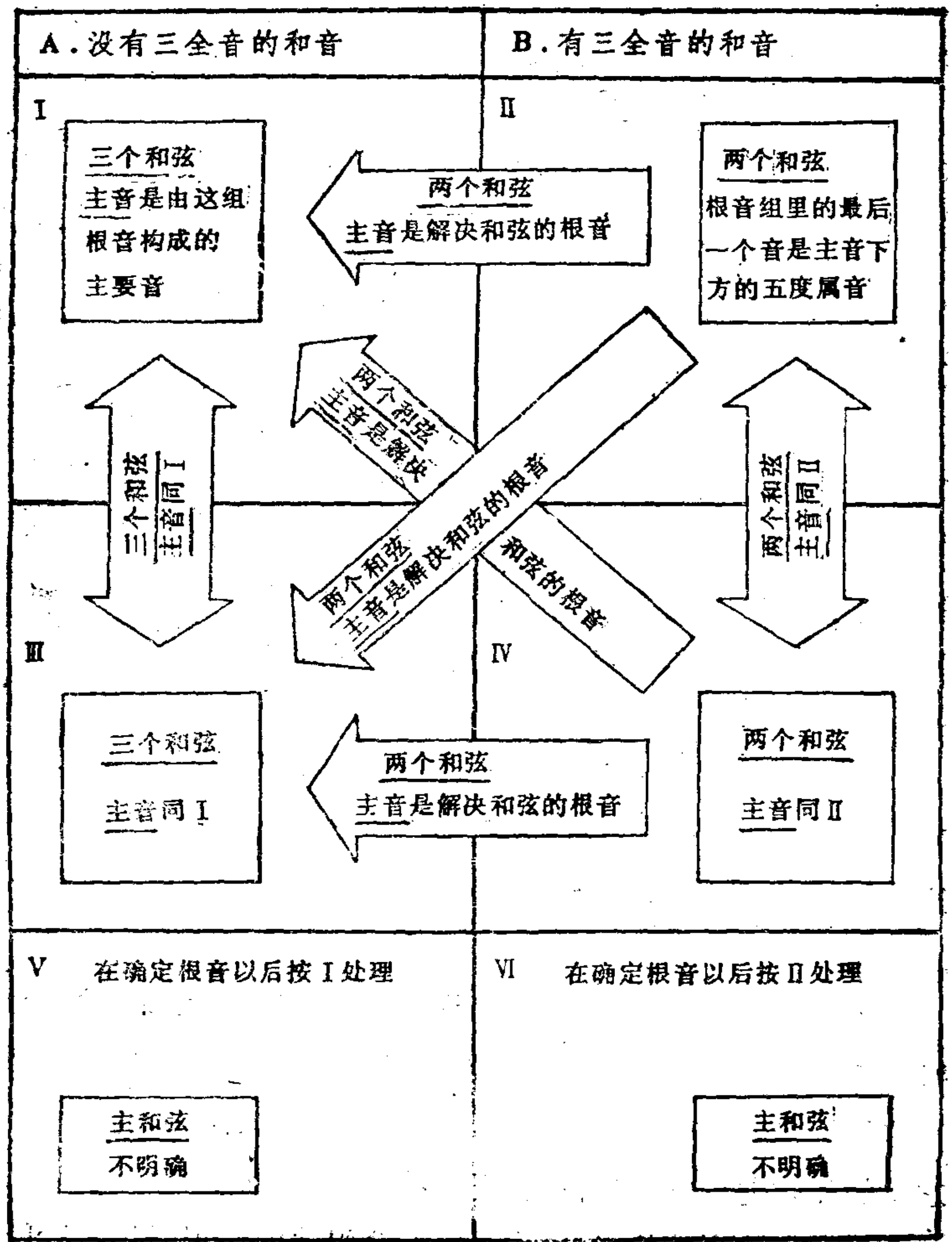
根音间的交替允许依照序列 I 的规律来确定更广泛的调性联系。现在把从属于中心音的各个根音叫作级(Stufen)。兴德米特使用 Stufengang(级）这个专门术语作为它们连接进行的标记。

级(Stufengang)不是通常的终止，因为级的进行尚未揭示出终止所具有的力求结束的特点。但它们有一个共同点:"各和弦的根音之间应该在调性上是有联系的，以使建立在它们之上的和弦进行更清楚、更合理"(第 173 页)。

按照兴德米特的意见，由于根音分组法的作用，新的音可

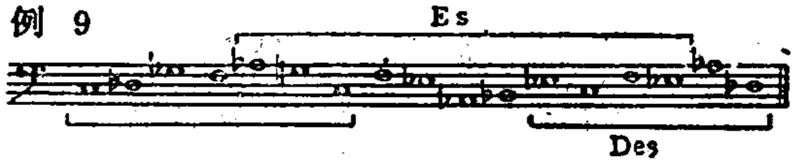
调性圈的构成简单归纳如下表

例 8
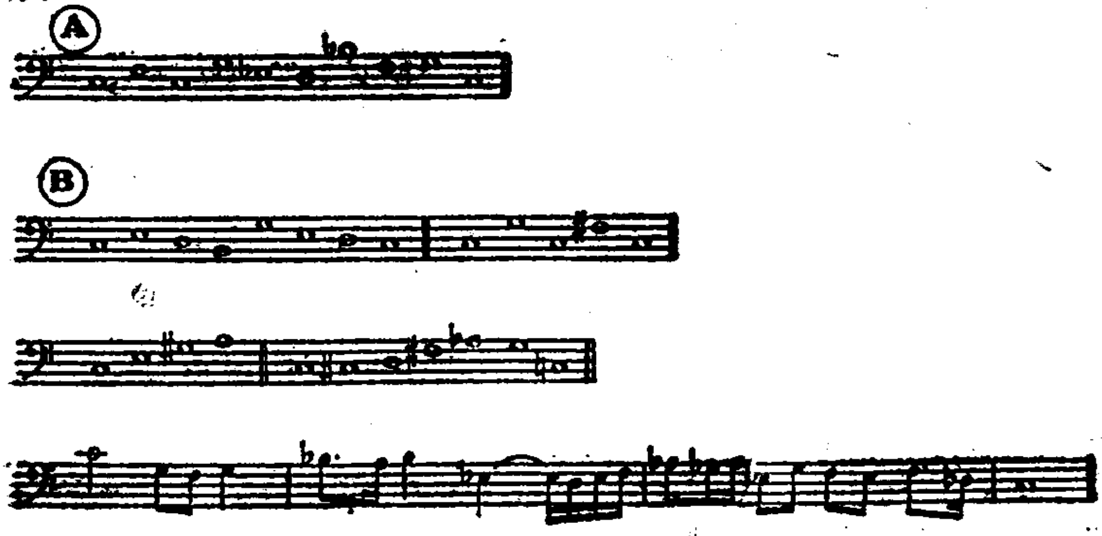


以获得优势的意义，这就产生了对于作曲有巨大意义的转调。

例 9



兴德米特提出了一系列有助于根音符合标准进行的法则和规定。用多次返回到主要音的方法，用同它近关系的级，以及用开始的和结束的主音相一致的方法，来保持调性感觉。和声发展的平稳和清晰是可以混合在一起的：避免大段地使用带有强关系的音程；三全音进行（当其中一个音是比较强的音程音的辅助音时则例外）；依照同一个和弦的几个和弦音的进行（大调或小调的进行除外；这特别关系到增三和弦和带有三全音的和弦）；各音级的半音进行或它们的明显的旋律处理。下面就是标准的根音进行（例 10 A）和不允许的根音进行（例 10 B）的实例：

例 10
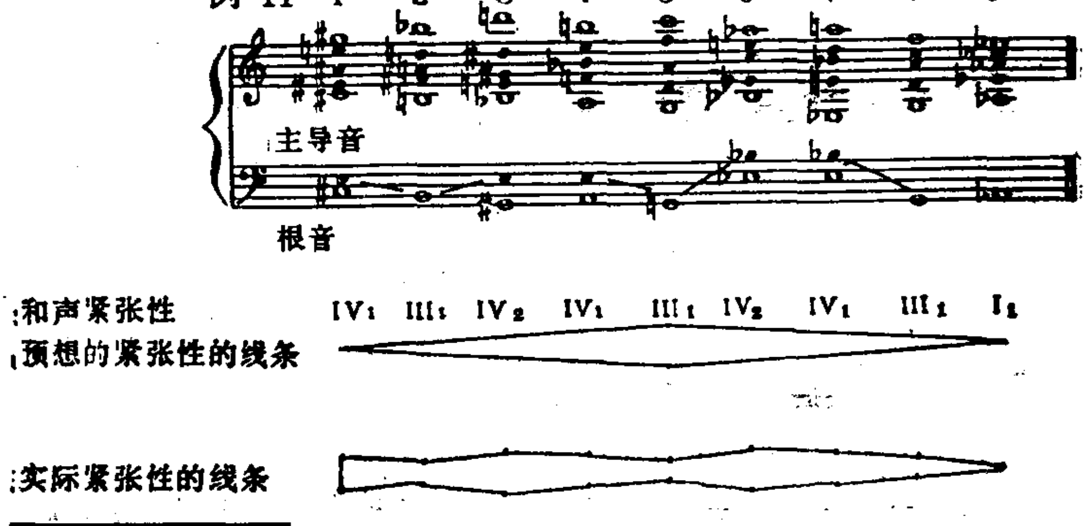


在分析根音各种不同进行的优点和缺点时，再次强调指

出:“如同在艺术创作的任何方面一样，在这里既不能确定绝对正确的法则，也不能确定保证不出错误的禁令”(第 175 页)。无论这些规定中的哪一条中都没有绝对必须禁止的。“如果某一个地方需要三全音连接的特殊效果,那么作曲家就应该使用; 如果各音级的半音进行是最清楚地表现作品构思的艺术手段,那么无疑就应使用这种进行”(第 177 页)。然而作为目标和预防措施的这些规定,应该防止(作曲家的要求除外)可能妨碍实现他的意图的任何一些和声进程的出现。

运　　用

在论和声一章的结束部分①，兴德米特指出新的和声规律的实际应用。他最初引用的和弦进行“……听起来令人异常厌恶,但(扪心自问)难道我们不是经常碰到这样的声音结

例 11



① 本章的第 11 节专讲应用问题。本章以研究和弦外音的第 12 和第 13 两节而结束。
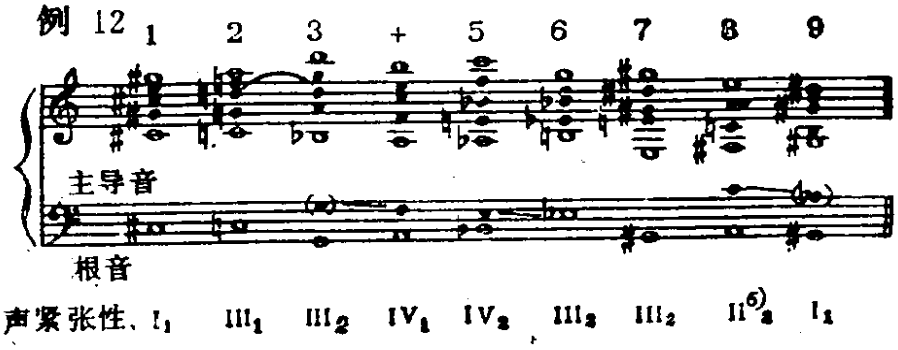
合吗？”（第189页）。按照兴德米特的看法，除从上往下数的第二个声部外，连一个多少能够被理解为旋律线条的声部都没有。从高潮（第五个）和弦开始起，主要的二声部也不能令人满意。曲折发展的和声紧张性的线条同音乐思维的逻辑性无论怎样都不相符（其中，没有保持预想的高潮）。根音的交替（第4—8个和弦）并未促进和声的发展（例如，♭mi音的重复起着抑制作用）。虽然主导音同根音的连接是很理想的，但主导音本身并未移动，与其说它们是安静的艺术手段，不如说是阻碍了发展。调性完全是确定的——♯sol。

在遵循前述总的规定的同时，兴德米特依次检查和修正了：

1．主要的二声部
2．和声起伏
3．级的进行
4．主导音的线条
5．调性结构
6．声部进行

结果，序进具有了如下形式：

例 12
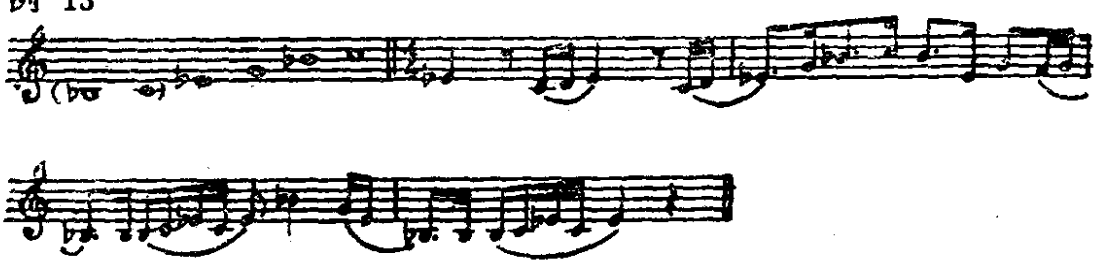


现在，主要的二声部正确地使紧张性与它的解决进行交替，它的线条构成和声结构的美丽“骨架”。和声紧张性逐渐增长到高潮，然后下降到结束的和弦。根音和主导音的进行如同调性发展一样，是无可挑剔的。声部进行更趋完善，但在第二个和第三个（从上数）声部的结束时仍旧有些粗糙生硬。兴德米特解释说，这是由于他为自己提出任务的条件特别困难的缘故，而这些条件大大超过了一般自由创作的难度。

旋律结构

按照兴德米特著作中对于和声方面总的倾向来分析旋律的音高关系，这在旋律结构一章中占有很重要的地位。兴德米特再次强调旋律结构与和弦构成之间相互关系的同时，指出和声在构成旋律中的巨大作用。他在这里直截了当地谈到，在分析旋律现象时把和声作为出发点。和声连接力量的作用不仅仅局限于“纵向”方面。一个强音程的主要音也能够使几个相继出现的音从属于自己的影响。这是当旋律以最简单的形式按照三和弦各音或最简单的七和弦各音进行的时候产生的。如果按照和弦各音的旋律进行因和弦外音而变得复杂化了，那么这种根音的和声力量同样会明显地感觉出来：

例 13



由于作为这些旋律基础的和弦保持静止状态，它们产生一种内在安静的印象（“在心境不好时——是寂寞”，——兴德米特写道）：“恰恰相反，由于各连接音组在和声上迅速更替，获得一种富有色彩性的和令人兴奋的印象。确实，在根音交替过于频繁时，这种印象能导至出现头晕目眩(Schwindelgefühl)的和声感觉和旋律感觉。旋律的各和弦音组……使它具有了色彩性和华美性(Farbe und Glanz)”。

旋律层内各和声组的替换同样服从于和弦替换的法则。而且上述一切和声力量与和弦关系都适用于旋律层的各和声组，虽然程度比较小，因为服从于旋律力量的和声不可能自由地发展（例 14 为旋律各和声组的根音替换）。

兴德米特还分析了旋律结构的另一现象——具有双重用法的二度进行(Sekundgang)。

在小的结构中，在和声上比较强的音程由二度进行填充；它们可以位于这种音程的第一个音之前，或位于它的第二个音之后。二度进行在这种结构中的主要作用是同某些音区一力度的规律性紧密相连的。

在比较大的结构中，二度进行用于重要的结构目的。在每个旋律中都有支柱音和作用比较小的音。在和声方面，上述旋律中的支柱音是根音。但在旋律中还有其他一些重要的尤其具有旋律意义的支柱音。属于支柱音的首先是那些以某种方式突出于其他音的音——如动机和乐句中的最上方音和最下方音，在节奏或拍节上被强调的音（作为从上往下或从下往上的辅助音“音轴”的、旋律线条独立的音）等等。“旋律结构

艺术的主要法则表明，只有当旋律的这些主要方面按二度移动时，才能使旋律平稳持续地发展”(第 228 页)。可以找到这样的旋律，其音级进行完全使人满意，而二度“骨架”或是千篇一律(参看例 14 A)，或是无计划性。还可见到与此相反的情况。最好的处理方法是，既有合乎逻辑的持续的和声序进，又有理想的二度进行的这两者的同时结合(例 14 B)。
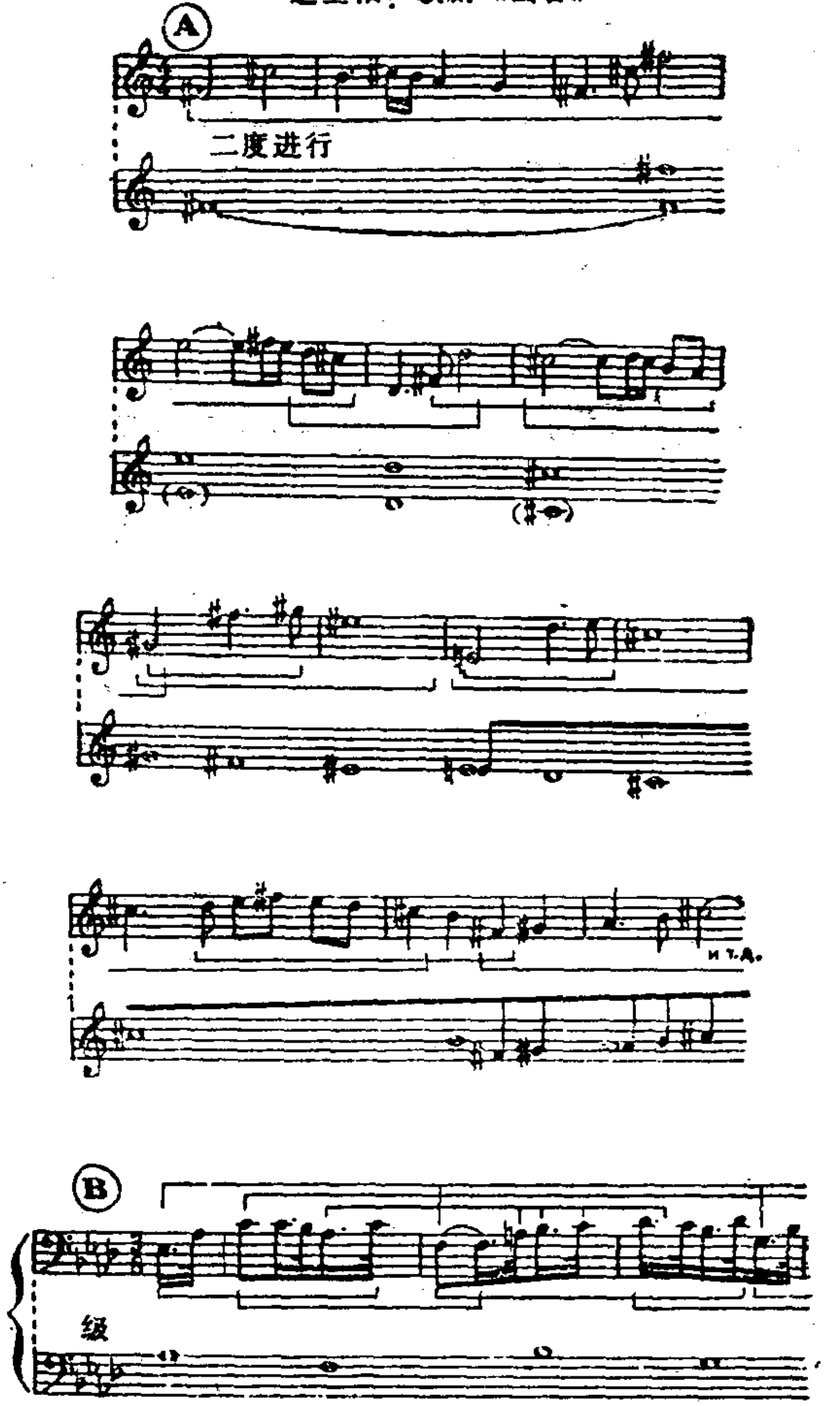
在论旋律构成一章的结束部分，还援引了一个运用新手法的实际例子。这种旋律(参看例 15 A)“可能有些人喜欢，而另一些人不喜欢——我们完全反对凭个人趣味来评价——，这是我们今天经常碰到的一种旋律”。

这样的旋律可能正是某些特殊目的所需要的。但旋律本身是不能令人满意的（在音级的序进中有三全音进行、和弦 si—sol—mi—#do 进行；为了造成一种旋律持续发展的感觉，只有二度进行是不够的）。可依照本书所阐述的规定来纠正这些缺点。这种旋律具有如下形式(例 15 B)。
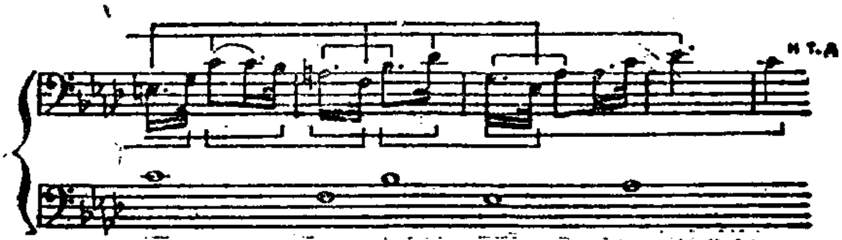
本书最后一章是对不同时期作品中的旋律与和声片断的分析：1) Dies irae (《最后的审判》)，2) 马肖 (Guillaume de Machaut，约 1300—1377)[①] 的叙事曲《Il m'est avis》，3) 巴赫 f 小调三部创意曲，4) 瓦格纳歌剧《特里斯坦和伊索尔德》的序曲，5) 斯特拉文斯基的钢琴奏鸣曲，6) 勋柏格的钢琴乐曲 Op. 33 a，7)兴德米特个人作品《艺术家马蒂斯》的序曲。

① 马肖是法国诗人和作曲家。——译注

例 14　　达里柏①：歌剧《山谷》

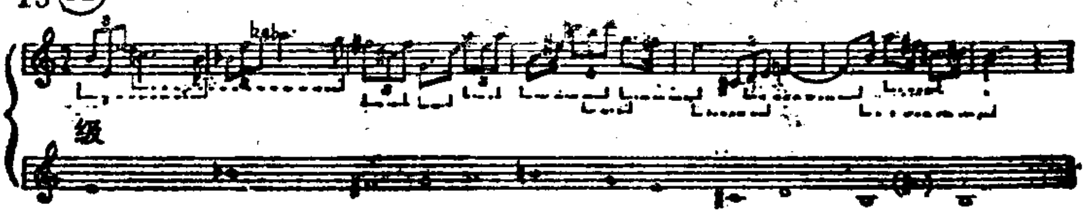


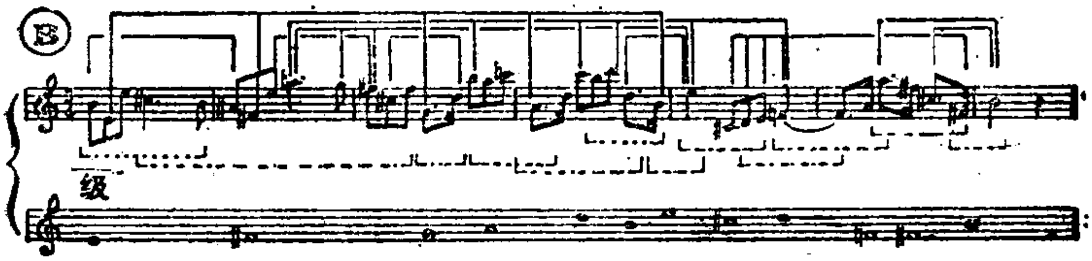
① 达里柏(D'Albert, Eugene Francis Charles, 1864—1932)是苏格兰出生的钢琴家和作曲家。——译注



谱例中上面的方括号表示旋律支点音按二度进行，
下面的方括号表示属于一个音级的各音的连接。

例 15 Ⓐ





总 的 评 价

兴德米特的理论是现代音乐中最重要的理论之一。很多专门研究现代音乐语言问题的理论著述的作者，都以各种不同的形式涉及到这一理论的基本论点，论述了它的最重要的主导思想。对待兴德米特的理论概念有各种不同的态度。比较温和的流派的代表、西德音乐学家 K. 威涅尔(不详——译注)，在自己的著述«Neue Musik in der Entscheidung» («具

有决定性的新音乐》)① 一书中把兴德米特的理论说成是音乐理论史上一个"划时代的"事件。法国音乐学家、"先锋派"的热心拥护者阿·戈莱阿（Antoine Golea, 1906— ——译注）却持另一种意见："……兴德米特到底把自己毕生精力和全部思想用在什么上了？他创造了一种理论，而这种理论的全部涵义就是成为在不可阻止的音乐进化道路上的障碍……"。后一种持否定观点的意见是由于兴德米特概念的"新古典主义"倾向所引起的，而兴德米特的概念同"先锋派"的极端主义倾向是完全矛盾的。

按我们的观点来看，兴德米特的理论有很多非常有价值的地方。首先最重要的一点是，兴德米特以音乐实践家和精通自己"职业"的行家身份对待创作，他头脑清醒地和以主人翁的态度来认识各音的各种不同的结合。从兴德米特的全部论断中可以得出一个结论：音乐作品的美是它按照客观规律正确构成的结果，而这些客观规律是以音乐素材本身的特点为前提的。兴德米特并不怀疑一个作曲家的创作天才、灵感和趣味所起的作用，但《作曲指南》的主要思想是反对任何类型的"恍然大悟"、"豁然醒悟"以及其他莫名其妙的音乐的价值的源泉。应该对音乐素材的各种可能性了解得非常确切，这是本书已经明确指出的原则基础，它是创作的出发点。现在让我们援引兴德米特有关这点的一个典型的论断："往往有这种情况，具有独到创新（Einfall）的很好的主题基本上不要求采用作曲家所希望的形式，尽管他时而试验这个，时而试验

① 德国美因兹 1956 年版，第 214 页。

那个，于是发现某些地方，无论是极成功的神来之笔，还是非常尽心竭力的修饰，都无济于事；或者是它们本身虽很完善，但却与环绕在周围的其它进行不相适应；或者是它们之间虽结合得很好，但在细节方面却并不优美。为了弄清楚各音之间抵触（Wiederspenstigkeit）的原因何在，只需检查音级的进行顺序或二度进行就可以了。那时，或是音级的进行顺序将能告诉作曲家，这是由于不完善的和声结构妨碍了发展；或是在二度进行中检查出旋律所不允许的声部进行的省略、跳进或其他不正确之处。如果在有关的地方以这种方法变换一些音，于是音级顺序和二度进行有了改进，那么主题则会突然具有了令人信服的形式"（第233—234页）。兴德米特理论的健康求实精神首先是以高度的专业化作为创作的坚实基础去帮助学生加深理解的。

兴德米特的理论总的来说是异常严谨的体系。对于力求依据客观的自然科学的前提同样应该予以重视。无论是他的理论概念，还是实际练习，都会直接导入现代的音乐语言（这种手段所能达到的水平大约能象兴德米特本人那样），这点亦应特别予以重视。强调兴德米特的体系就是调性和声体系，这同样是很重要的。因此，在"各乐派"的程式和有生命力的现代调性音乐的"实际"差别之间就不会产生脱节现象。

很多调性音乐理论家相当简单化地"摧残"了现代和声：他们给那些在某种程度上近似于传统的已形成规律的东西扣上一顶"我们早已知道"的帽子；而对于尚未形成一定规律性的东西则宣布为"谬误"，或干脆置之不理。兴德米特理论的

新论点可以使他解释清楚任何一个和弦以至任何风格的音乐——从中世纪的单声部音乐到十二音体系——中的任何一种调性进行。就这一点来说，它是一种多面的知识技术性的体系。当然，在这样一部中篇幅的理论著述中，所说的这种多面的知识技术性完全是相对的，况且又不仅仅是专门研究这个问题，因此，不可能完全阐明所有和声风格的具体特点。所谓多面性的知识技术的体系仅在于，它在纵向（P2）和横向（P1）的各音之间形成了调式和声连接一致的法则。但是，这个法则的作用在不同的和声风格中由于各种具体条件的不同而可能是完全不同的。

兴德米特的体系除这些总的特点外，其他一些论点也是很有意义和很重要的，其中既有比较细小的论点，又有比较大的主要论点。本文所阐述的最重要的论点是：对音程与和弦根音的全新理解；依照音程结构的情况为转移的和弦分类原则；把主要的二声部解释为任何多声部作品的骨架；对旋律中的二度进行的探讨；关于和弦的"和声重量"的理论；新的调性理论。在这些论点中，并不是全部都同样是创新的和很有价值的。兴德米特所提出的在旋律中的二度进行就近似于众所周知的"隐伏的复调"。传统的和声教学理论往往强调多声部织体上下两个声部运动的意义。

《作曲指南》最重要的主导思想之一是调性的理论。大家都知道，兴德米特是根本反对无调性的。他认为无调性理论是现代的谬误（"调性是类似于地球吸引力那样的力量"），他甚至对"无调性"和"多调性"这两个术语都进行了猛烈的抨

击。调性的主导思想贯穿于兴德米特的全部概念之中。他依据自己对和弦根音的新的理解，甚至在勋柏格所创作的同任何调性中心显然无任何关系的乐曲中都发现了调性的存在。

但不应该认为，兴德米特式的调性也就是通常所理解的那种调性。如同和弦根音一样，调性获得了新的解释。兴德米特自己谈到了这点(第132页)："调性及其蕴藏着的和弦并不是大自然赋予我们的音响现象的先决条件。大自然赋予的仅仅是音程。由于音程的对比(或是它们的结合——和弦)产生了调性(按照字义是：完成了调性——die Tonart Kommt erst zustande)。我们没有创造出(sind ausgeliefert)再多的调性，恰恰相反，我们现在可以自由地使调性关系具有我们认为必须的这种形式"。换言之，传统的调性音阶和最简单的和弦不是调性构成的出发点。调性是一个跟着一个相继出现的音程与和弦相互作用的结果所形成的一种有价值的东西，这些音程与和弦本身属于各种不同的自然调性；或者正相反，不属于任何一种自然调性。

兴德米特对调性的新的解释，不单纯是古典类型调性进行顺序的扩展。实际上，新的兴德米特式的调性是古典类型调性变化而成的某种另外的形式。预防古典调性同其他调性混合的规定、返回到主音的原则、功能对比、属音和导音的作用、和弦与调性进行的固定顺序的意义，对作曲来说这些是行之有效的、最明显的、不容置辩的法则。十八—十九世纪的作曲家未必以为他的调性具有他"认为必须"赋予的这种调性形式。音乐性不在于调性的构成，而在于遵循客观的、对所有音

乐家来说都是共同的调性倾向的法则，而这些法则与同样客观的非主观的本质——音乐逻辑性——以及美妙音乐的最高法则是等量齐观的。

就这点来说，兴德米特式的调性是人造的任意的。我们所说的人造性在这里并不是指思辨性或凭空虚构、忽视各音序进与结合的听觉印象。我们仅仅是指属于某种兴德米特式的、本身不可能以充分的不容置辨性指明的调性材料，我们指的正是这种调性，而不是另一种调性。在这种调性中对主音的倾向性和调性中心感的产生，并不是由于音程、和弦、音阶各级本身的对比要求，而仅仅是由于对它们的明确运用。调性倾向的产生是因为在开始和结束时存在着同一个固定的主要音，这个主要音由于同其它音相比在调性内更加有利的排列顺序和多次重复而得到加强。

可以把古典的主音比作一个家庭的家长或一个社会集团的头领，对他的服从无论是对头领本人，还是对服从他的所有成员，确实都是有益的；一切都产生自头领，并且又返回到头领；一切都以执行伟大法则的内心满足和愉快心情服从于它。在兴德米特式的调性中从属具有了完全不同的性质。音族中的首位音占据了主要地位——进入与离去——之后，同时使自己得到加强，并把自己置于同本音族其他成员不同的特殊地位上；因此，所有其他音的存在地位必须取决于首位音，它们自己不能有其他的愿望，只是由于“必须”而存在；首位音的统治地位是按照弱肉强食——强权即真理——这一法则来实现的。

三

因此，兴德米特并不认为和弦和调性的功能对比是最重要的调性倾向产生的根源，这决不是偶然的。他有自己的功能关系体系，而这种体系的实质是用第一顺序的关系确定下来的。这个实质恰恰说明了倾向的力量和在两个音或几组音相互关系间的力量。这种体系的原则与古典体系的区别显然就在于此——不是几个音组在调性方面互相矛盾的对比，而是使它们作为和声发展的主要动力而离开某一个主要的音级。

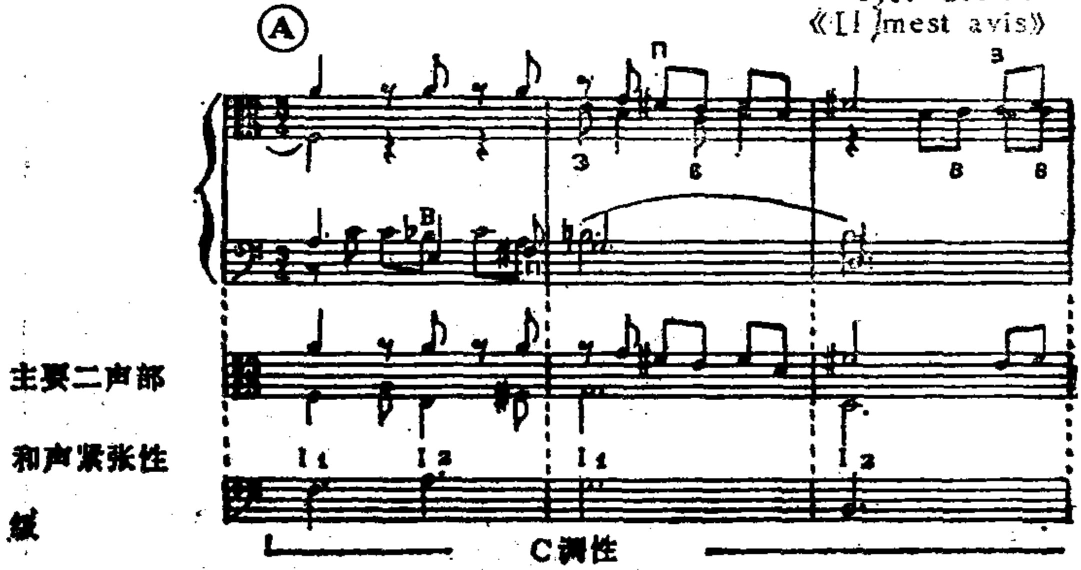
对兴德米特来说，普通自然大调或小调仅仅是调式体系的个别情况，它同其他种类的自然大调和小调是一样的。奇怪的是，在他自己的著作《音乐家的基本训练》（«Elementary Training for Musicians»）一书（有些类似于我们的基本乐理和视唱）的不同音高各音的各种唱法的第二条练习中，兴德米特是以带有主音 sol、fa、la 的 fa'—sol'—la'—si' 音列为基础的；“完全的”自然音阶随后才出现（音列逐渐扩展）。

兴德米特的变音体系是十二音调性关系的变种之一，而这种十二音关系是本世纪大多数作曲家实践的基础。虽然十二音关系的自然音化不单单是兴德米特个人的音乐特点，但他的体系往往被称作自然音体系化的变音体系。总的来说，这是正确的。兴德米特这种对自然音体系的解释明显地表现在他对作曲法的规定中。兴德米特在《作曲指南》第二部分（应用部分）立即把变化音阶的全部十二个音安排给学生进行运用，以便后来学习到更复杂的手段时减轻他们的困难，并且立即——这对于理解兴德米特对调性的解释特别重要——提出一系列实际上把变音体系引向多自然音体系的规定。例

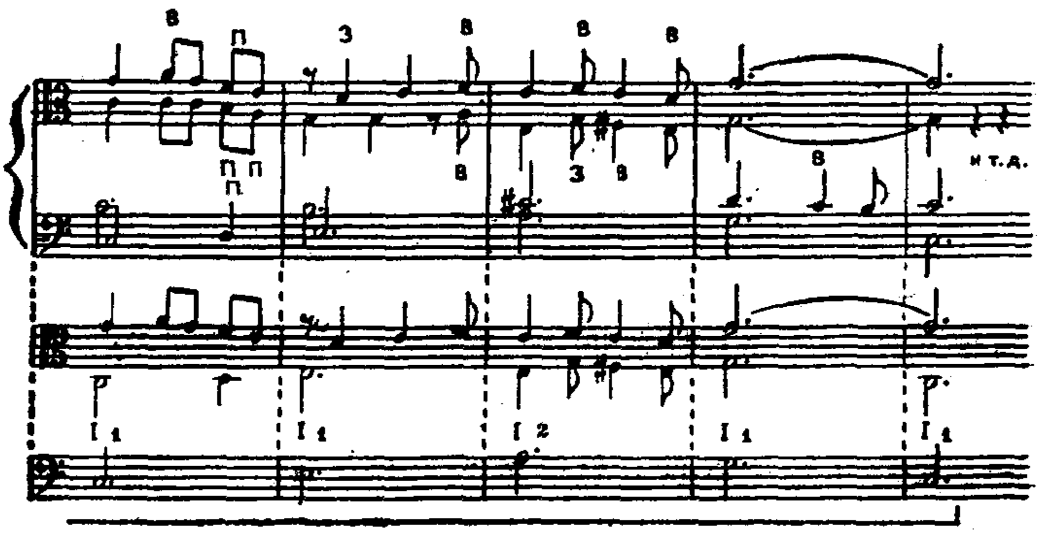
如，第十三条规定指出：兴德米特认为“任何半音”，即变化音阶的任何进行，对于旋律的构成并不是最好的材料。他把半音当作自然音形成的综合体来解释，即多自然音体系。好似四一五度关系贯穿在兴德米特和弦构成中那样，四一五度调式关系在调性结构中也起着巨大的作用，这显示和强调了融合于变音体系中的自然音体系因素。因此，在兴德米特式的调性中保留了根音的作用——即调性中心的作用，但与传统调性不同之处在于它未保留自然音体系音列的规定。

按照兴德米特的意见，由和弦根音之间的相互关系构成的调性，在任何音乐风格中都是同一样式的。下列分析可揭示出构成调性的结构①。
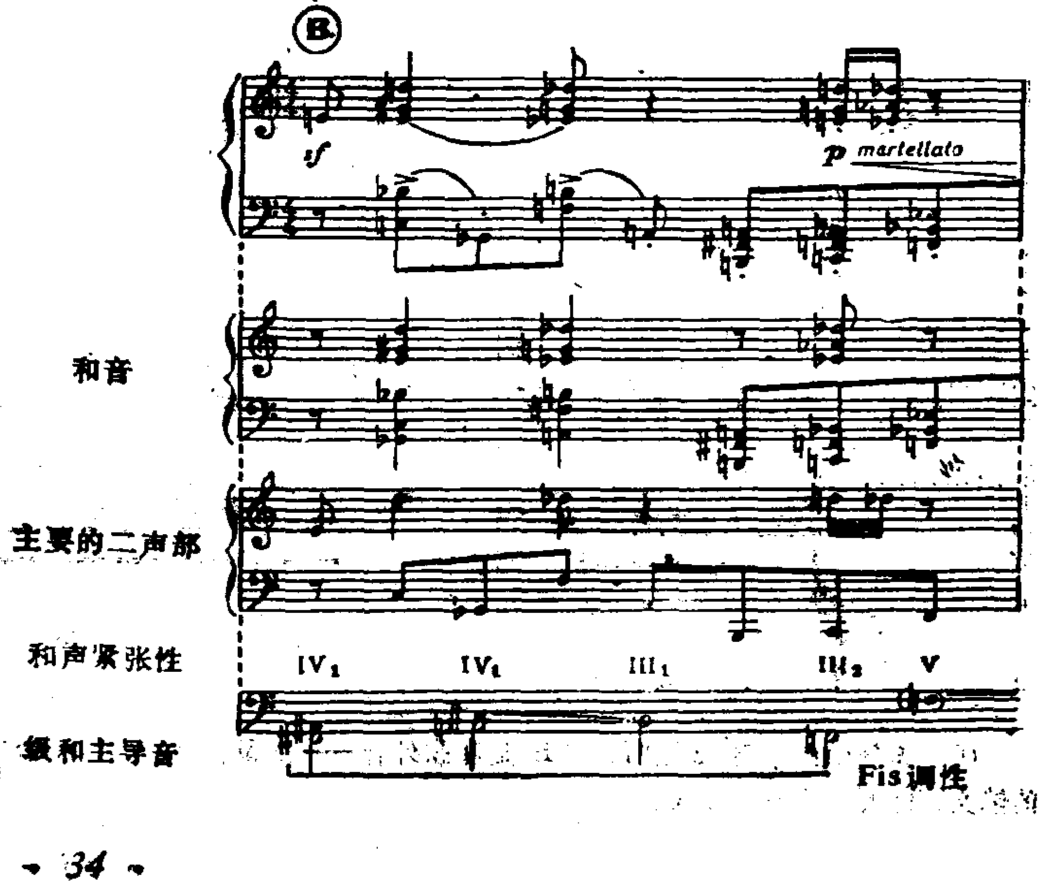
例 16　　　　　　　　　　　　马肖：叙事曲《Il mest avis》
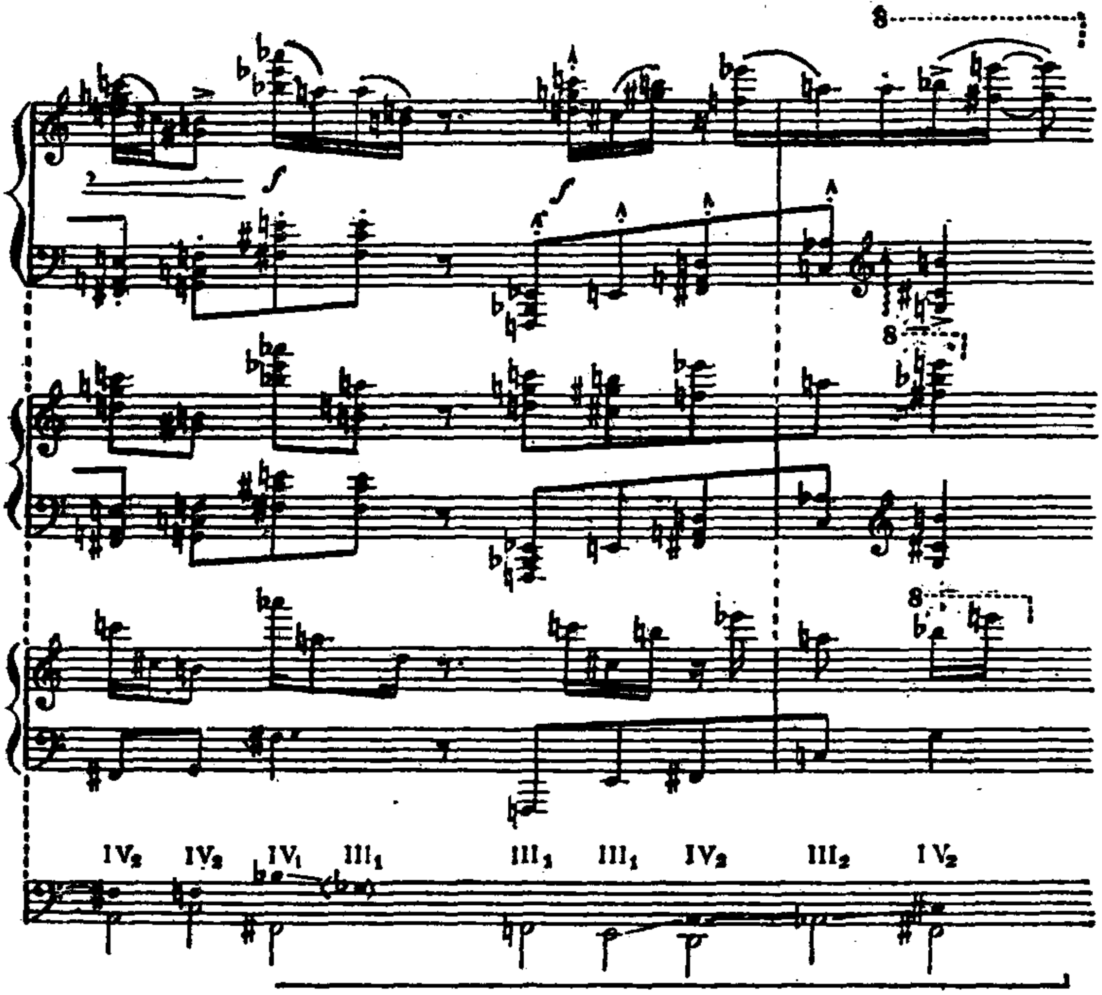


① 谱例中的字母“З”、“П”、“В”是和弦外音——延留音、经过音和辅助音的俄文词缩写的第一个字母。



勋柏格：钢琴曲，Op.33a





从上述分析中可以明显地看出，兴德米特的方法对各种不同和声风格中的调性-和声发展的一系列问题作了同样的回答。一般来说，在这里未提出揭示每种风格特点的任务。兴德米特的分析首先追求一个目的，即指出如何确定一部生动的音乐作品的和弦与调性。但是，尽管如此，分析仍表明它们之间在和声方面存在着很大差别。例如，马肖和勋柏格在和弦构成、和声紧张性、调性关系特点、声部进行方面都存在着差别。因此，通过分析揭示出不同风格和声的某些最重要的方面，也是探讨和声特点的第一步。

当然，我们不应忘记，和声仅仅是音乐整体的一个（即使是最重要的）方面，而其他方面，如拍节、旋律和主题的发展、配器等，并非不重要，它们都积极参与了音乐作品曲式的形成，并且无论是同和声之间，还是它们相互之间，所起的作用都一样。只对和声这一方面进行分析，当然不可能揭示出一部作品的全部美学价值，并且不一定有助于理解其形式发展的主要规律性。和声在音乐作品结构中所起的作用可能是完全不同的。例如，对巴赫复调作品（f小调三部创意曲）的和声分析，我们尽可以对它形式的严谨性和匀称性给以高度重视，但这时，对它的主题发展（其中包括模仿、三重对位等）的分析却未注意到。仅有对勋柏格的十二音体系乐曲的和声分析这一点，还不能对一首乐曲的整个结构以及它的形式有一个概念。

新古典主义的倾向性决定了兴德米特作为一个作曲家和理论家的很多最重要的方面。据我们来看，兴德米特概念总的缺点，实际上是同他作为一个新古典主义艺术家的本质联系在一起的。他力求把现代音乐创新的和声手段象传统的和声手段那样来运用。可以说，他想"使旧的音乐具有新的和声"。因此，我们经常可以发现他对待各种理论问题的非历史观的态度。为了追求经久不变的价值，他准备对那些他给予如此高度评价的、最具有共同规律性的、所有在历史上发展起来的多样化的形式采取视而不见的态度。他在探寻自己的包罗万象的（或者至少是作用范围异常广泛的）法则的同时，所希望的不单是看到这种法则表现在各种风格的音乐中，

而是要把每种风格的独特性引到并保持在对一切都适用的法则这点上，正如我们所看见的那样（见原书248页，例16B之后），虽然法则本身决不要他担负这种规定的责任。

可以列举出不少同兴德米特体系的粗糙生硬的卡农相矛盾的实例，或被他的体系所忽视的可能更新的和声。

1、被视为（这是完全正确的）距离调性中心最远的三全音级，在明确的调性条件下可以出现在相当近的关系中（例如在斯克里亚宾和普罗科菲耶夫的某些作品中）①。

2、调性中心对于兴德米特来说，就意味着一个音按照序列I（Pl）的规律性使其他音从属于自己。如果第V组或第VI组的和弦是调性的基础，那么主音就被认为是不明确的了（参看，例18）。然而，很清楚地存在着下列情况（例如，在里姆斯基-科萨科夫的晚期作品中）：当增三和弦或减七和弦可能是完全明确的主和弦时，构成主音和弦的各音之中的每一个音甚至大概同样能够取得主要音的地位。这种主音和调式调性的特殊关系类型不是兴德米特的体系"所能概括的"②。

3、兴德米特正确地强调指出音乐创作的调性连贯性和它的"单一调性"，但对于在艺术上是可能的复合和声却未给予任何重视。复杂的和弦构成法具有分成几个在复调上互相对立部分——"层次"——的倾向。它们明确的相互作用在艺术

① 最有意思的是，梅西安在他的著述《我的音乐语言技术》一书中推算（从自然音列中！）出来的各音程中的第一个音程就是增四度。

② 顺便提一下，正如《作曲指南》第166页所指出的那样，并不是第II级的所有和弦都一定具有属性质。例如，第II组б）1的第三个和弦，在本身基础上含有三和弦，它往往作为完全稳定的和弦——复杂化的小三和弦——来使用。

上可能是最有意义和最有价值的。由于在兴德米特的作品中没有这种复合和声的不容置辩的和重要的范例，那就让我们来研究一下勋柏格的乐曲。这首乐曲恰好使用了右手和左手之间的“转位和声的卡农”。标出构成右手部分十二个和弦的音程数目——б. 3+三全音①, б. 3+三全音, м. 3+5, 4+4, 4+4, м. 3+б. 2, 4+4, м. 3+5, 4+4, 5+м. 3, б. 3+三全音, б. 3+三全音——之后，在左手声部我们即可发现带有稍微放弃了严格的三和弦结构（有时同样带有和弦的“转位”）的同样的和弦进行。值得注意的是，兴德米特对于这种“复调”完全不感兴趣。例如，他总是把像右手第一小节第四个四分音符上的mi—sol—re那样的音列作为一些和弦外音而从和声中屏弃出去。

4、有时会对兴德米特体系某些严格规定的合理性产生怀疑。例如，在相继出现的复杂和弦里，作为根音或主导音的这些细微之处的意义被在听觉上很容易领会和更明显的其他因素（线条音区的扩展、力度等）所压倒。兴德米特对于异常响亮、很不协和的和弦勉强能听出来的根音，亦如对普通和弦的根音那样同样提出严格的要求，而这时，根音本身的影响实际上是贯串在整个和弦之中的。

因此，兴德米特始终不渝地力求仅仅使用客观的材料特性和各音之间相互关系的基本规律性，这是很不够的。同时，由于运用方法不够灵活，就造成某些理论方面的阐述不够完

① 俄文字母“м”、“б”表示“小”、“大”（三度、六度、二度）；数字表示音程（3表示三度，依此类推）。

善和有时对艺术形象分析得不够准确（参看例3之后的注释）。

还有许多不准确的地方和缺点同样可以视作论点阐述的见解不同。兴德米特想借助配合音来解释小三和弦（按照解释大三和弦的类似方法）时，却获得与听觉感受相反的结果：♭la 音竟然成了 do 小三和弦的基音……兴德米特承认自己在这点上是失败的，他写道（第101—102页）："实际上，小三和弦究竟是什么？我认为，在没有更新的理论可遵循时，它是一个色彩暗淡的（Trübung）大三和弦"；"勉强可以提及的，为什么从小三度移到大三度时能特别具有如此特殊的心理作用，这仍然是一个未解的谜"①。

按我们的观点来看，序列I内提出的各音进行顺序（例 1）论证不足。兴德米特自己并未说出推算出新的音的原则，但从他的推理中可以清楚地看出有三条原则。比较接近起点音的那个音是：

a）从比较近关系的（主音的）音推算出来的；

b）用比较简单的振幅关系推算出；

c）是这个音的泛音，而不是相反（否则的话，fa则比 sol 更接近do了）。

根据这些原则，si（从sol或mi推算出的）应比♭re（从fa或
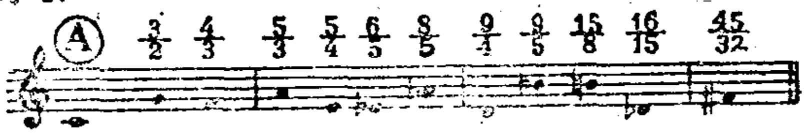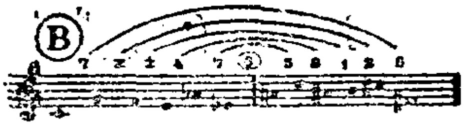
---

① 对小三和弦可做如下简单的解释。它（不同于大三和弦）不是完全协和的和音。如果大三和弦同自然泛音列的低音级相符合，那么小三和弦的三度就会脱离"自然的"音响。这种自然的矛盾是小三和弦所特有的暗淡、阴沉性质的原因。兴德米特忽略了这个矛盾，他想把小三和弦作为自然泛音列的一部分（第10、12、15个音）。

♭la 推算出的）更接近do。不知道究竟什么原因，兴德米特只从mi引出si，而从更近关系的fa引出♭re。由于这种不合逻辑性，就出现了我们在序列I中所看到的那种进行顺序。

如果从兴德米特的观点出发，实施他的连续不断地推算出关系音的原则，那么，我们显然將获得下列图式（参看例17A；数字表示同起点主音关系复杂化的不断增长程度）。最奇异的是，这时呈现出大约是倒影式的关系。似乎是同某一个极的亲缘关系越弱，它同另一个极的关系则应更强；距离C越远，那么距Fis就越近，或者相反。然而，很容易证实la音不应处在靠近起始音do的其它音的同样关系的位置，它同与其对称的♭si 都是靠近最后的♯fa的。这种变音调性的调性关系体系完全可以接受，按照这种体系是可以进行严格地逆转的（例17B）①。

例 17





① 在图式中用数字标明的音程可逆转性，是用以表现调性关系的可逆转性的。为了更确切地标出变音调性体系中音程距离的长短，在这里采用了十二个音的计数法体系，并为此制订了两个不带十进位数字的新的符号：Z=10，ƶ=11。因为对于调性关系来说，这个音无论处在哪个八度中，反正都一样，音程的读数永远向上计算（例如，下行大二度被视为上行小七度）。数字表示音程的半音数（类似于塔涅耶夫的体系），而不是它所包含的音级数。三全音(6)是中心，连线表明围绕着中心"6"两侧是相对的，它表示调性关系的可逆转性。

例 17 A 中标记9/4的音程关系应记为二度（而不是九度）。

在兴德米特这本著作中，有许多细小的不准确和牵强之处，但其中大部分对于他的理论体系的严整性或对他的音乐作品结构都不起本质作用。如果错误的根源是上述全部论据的不足，那么，显然它破坏了他的著名理论之一的结构的严整性和严格性。这里以《调性游戏》(«Ludus tonalis»)为例。这部独特的套曲(前奏曲，十二个赋格，十一个间插段和一个尾奏)是以(它在这里是作为墓志铭引用的)序列I为基础的。在这里，第十首赋格却是^{b}D调，而第十一首赋格（卡农)则是B调。又不能机械地用移调办法把它们彼此的调性位置互换，因为连接它们的间插段是从(第十首赋格的调性)$^\#$do开始，后在(第十一首赋格的调性)si上结束的。第十一首赋格之后的间插段以它本身应有的调性si开始。

令人奇怪的是，《作曲指南》未包括专门研究曲式理论的部分。兴德米特几乎只讲到了和声。当然，节奏与和声是音乐形式整体的最重要的组成部分。在兴德米特著述中所发展的关于旋律结构、主要二声部(本著述的第二部分——二声部写法教程)、终止、转调、调性关系的理论，都是形式构成最重要的组成部分和组成因素。可是在本书中总使人感觉对于作为音乐形式的整体、对于完整的包括整个作品的和声结构以及它同音乐整体的其他组成部分的关系注意不够。

像对待整体那样对形式重视不够，更令人感到遗憾，兴德米特在这方面应该是能够谈些非常有意义和非常有教益的东西的。关于这点，可以根据《为程度深的学生使用的和声练习》中的第六条来判断，在这里对二声部习题有更详细的解

释。这条习题的任务是，根据这两个声部创作出一部四乐章的套曲—弦乐队组曲。兴德米特讲述了组曲第一乐章形式的全部秘诀作为该习题的说明。他讲到了形式和主题的发展(列举了按小节划分的图式)、整体的调性结构、偏离调性的音级、和声变换次数、风格，最后讲到了按五个声部创作的某些乐章中声部数目的变换(所有这一切均按小节划分图式)。

在兴德米特这本著作中还有一些局部性的缺点，就不再赘述了①。

兴德米特在他的«作曲指南»一书中所阐述的理论概念，总的来说，内容异常丰富并且很有意义。应该承认，兴德米特的理论是相当严谨的，在组织上是一个完整的有机体。他的论据特点是深刻和严肃的，所包含的现象相当广泛。尤其对于研究现代音乐的和声手段特别有价值。兴德米特理论的实际价值在于，由于理论依据特别广泛，就能够揭示出现代调性音乐中的很多现象，使用这种方法，实际上完善了普通的和声分析方法。我认为，在兴德米特著述中所规定的很多内容，对我们今天的作曲家仍然是不无益处的。从音乐学理论的观点来看，兴德米特著作的主导思想，扩大和丰富了我们在和声与旋律作法方面的知识。此外，还给了我们一把了解本书作者——当代最大的音乐家之一——和声语言的钥匙。

---

① 兴德米特的某些意见在表达方式上非常恰当和尖锐。例如，他说六和弦象是"侧身躺着"(第 144 页)，而四六和弦则象是"昂首挺立"(第 144 页)。

二、关于梅西安的理论

奥利维尔·梅西安(Olivier Messiaen, 于1908年出生在法国亚维尼翁市)是法国当代最天才的大音乐家之一，他是一位作曲家、管风琴家和教育家。梅西安创作了大量钢琴、管风琴、管弦乐队、电子乐器“马尔特诺波”、声乐和器乐的室内乐作品。他的音乐理论著述有:《和声二十讲》(1939年)、《论节奏》(1954年); 他还参与了另一本教学著作《现代视唱二十课》的写作(1933年)。

《我的音乐语言技术》① (作于1942年)一书是梅西安的主要音乐理论著作。本书阐述了他的最主要的创作原则。这本著作分为两册。第一册由十九章组成，梅西安在本册中谈到了诸如节奏、旋律、曲式、和声、调式等音乐创作各个方面的问题。第二册包括382条谱例，几乎完全引自他本人的音乐作品。

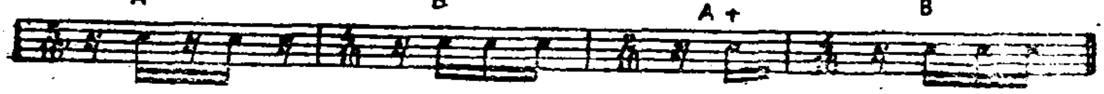
梅西安在节奏(更确切地说是拍节)和调式方面的主导思想具有很重要的意义。

---

① OlivierMessiaen,《Technique de mon langage musical》(我的音乐语言技术)。巴黎 1944 年版。本文引自巴黎1956年英文版。

在梅西安的拍节方面(第二至六章)，他的那种在艺术上允许不受小节重音规律约束的自由拍子特别令人喜欢。他把自由拍子的音乐称之为"无拍节音乐"(аметрическая Музыka)(«我的音乐语言技术»,第14页。以下凡注第×页,均指该书页数——译注)。他认为没有拍子的节奏是节奏的"自然形式"(第22页)。他提出"拍子"、"强拍"的概念可由"任何一个短的时值(例如十六分音符)及其自由倍增(свободная мультипликация)的感觉"来代替(第14页)。据梅西安本人称,他是通过斯特拉文斯基的«春之祭»对拍节做出新的解释的①。下面是梅西安引自«春之祭»节奏片断的第一个实例(在总谱标号146之后的第2—5小节)。

例 18



谱例中的"+"是简略的节奏型的标记；节奏型B无变化。
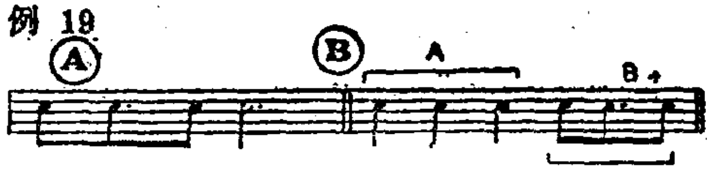
梅西安援引了埃曼努埃尔和莫凯罗对于古希腊音乐和格里戈利圣咏拍子的研究结果之后,开始研究古印度节奏(所谓民间节奏 daesi-tala)——印度十三世纪的理论家娑楞伽提婆(Sārṅgadeva, 1210—1247)编写的节奏表②。这就是"拉加瓦得哈纳"(рагавардхана)节奏(参看例19A)。如果我们把它倒过来排列,并把第一个时值分成三个四分音符,那么即可得

① 格·西涅尔松《论有生命力的音乐和消亡的音乐》,苏联音乐出版社1960年版第203页。

② «Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire»引用了古印度节奏表。巴黎1913年版,第一卷,第一册,第301—304页。

到A和B两种节奏型，第二种节奏型是第一种节奏型的不准确的紧缩（参看例19B）。

例 19



后一半（B）的第二个八分音符增加一个附点后，就使它们成为无逆转的（nonretrogradable）了①②，因此，在变化（从结尾到开头的反向运动）时，B的节奏型获得了与A同样的形态。从这些改进中，梅西安得出三条重要的理论结论：

1、在任何一个节奏型上，都可以补充（或减掉）一个随便多小的时值，这个时值改变了这个节奏型均衡的节拍；

2、任何一种节奏的扩大或紧缩都比古典音乐所特有的简单的倍增有更复杂的形式；

3、存在着无逆转的节奏。

下面再分别谈谈这三点：

1、补充的时值③，它破坏了强拍交替的规律性，使节奏变得"瘸得有点儿美妙"（第48页），并使它具有了更重的分量和紧张性。
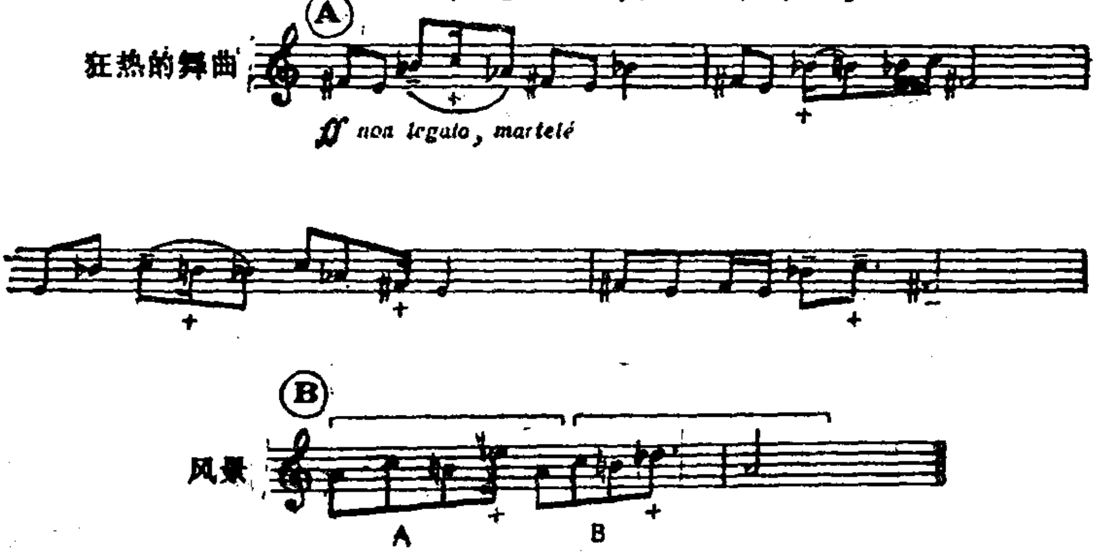
---

① 更正确地说，应称之为非逆行的。

② 节奏逆转系指将一组节奏音型的排列次序颠倒过来的变化手法。按照梅西安的理论，有一种节奏类型在逆行时，其时值关系与原型完全相同，它们事实上不存在因逆转而产生变化的可能，这类节奏型称之为"无逆转的"或"非逆行的"节奏型。——译注

③这是指"借助于音符、休止符或附点，在某一种节奏上附加的短的时值"（第16页）。

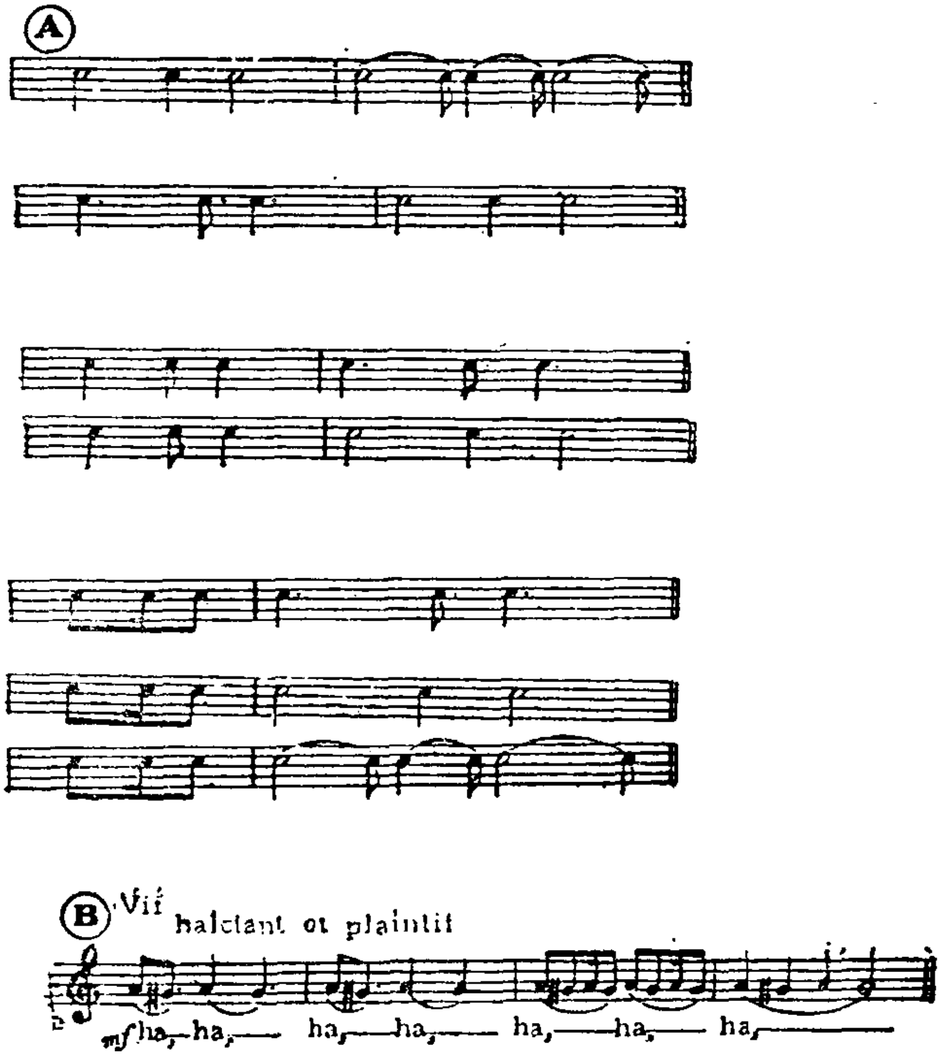
例 20 Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif



补充的时值在这里加强了基本的“波浪式”音型的表现力：“节奏的准备—强调—减弱”。在例20B的 A 部分包括节奏的准备(起始)和强调，B 部分为减弱。由于用了短音形式的补充时值，而使向重音的过渡变得紧张起来；在减弱时同样由于补充时值而得到了强调，但使用的是另一种形式(加附点的延长)。例20A是类似的节奏力量的加剧和减弱(补充时值用“＋”标出)。有时可以把补充时值的作用比作离拍：短小的补充时值和用附点来延长的时值，都类似于严格节拍化速度的改变(渐快和渐慢；参看，例20B)。

2、梅西安所说的时值扩大和缩小的“更复杂的形式”是使用(如例21A诸行那样的)將时值扩大到5/4倍、4/3、3/2倍(即附点的长度)、2倍(古典的扩大或缩小)、3、4、5 倍的变化：

例 21



惊恐歌声
女高音

由于不准确的时值扩大或缩小而获得时值的更多样化（参看例 21 B的第 3—4 小节）。

3、“所有的节奏型都分为两部分，其中有一部分是从另一部分变化来的，它们之间有一个共同的时值作为中心，是无逆转的”（第 20 页）。例19B（节奏型B）和例21A为无逆转节奏的最简单形式。

上述节奏形式可以互相混合，也可以构成各种类型的复

节奏和复拍子。

梅西安指出有下列几种类型的复节奏:

1)两个不断重复的、时值不均衡的节奏型互相叠置，一直到它们最初的联合点再次出现(“最简单的、早期的复节奏”)。

2)在一个声部中，固定音型形式所引用的节奏型同它的各种类型的扩大与紧缩结合在一起。

3)节奏型与它的变化相叠置。

4)节奏卡农，仅只是节奏型的模仿，而旋律(或和弦进行)不模仿，或是进行与节奏卡农步调不一样的模仿。

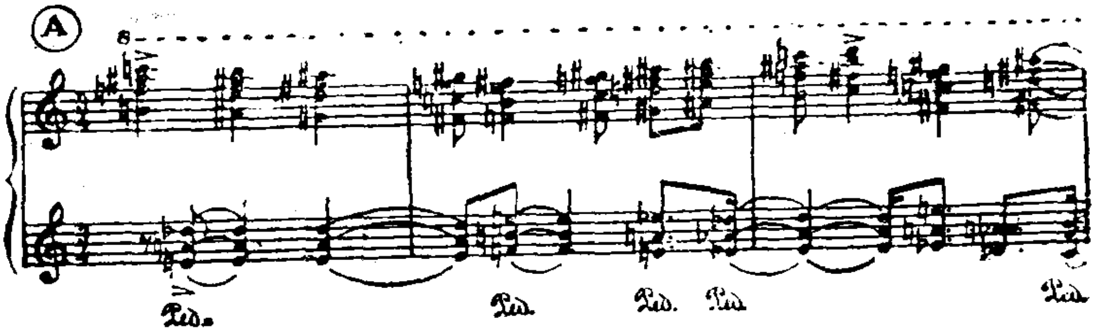
5)在卡农的模仿声部里，用补充附点的时值扩大或缩小的方法。

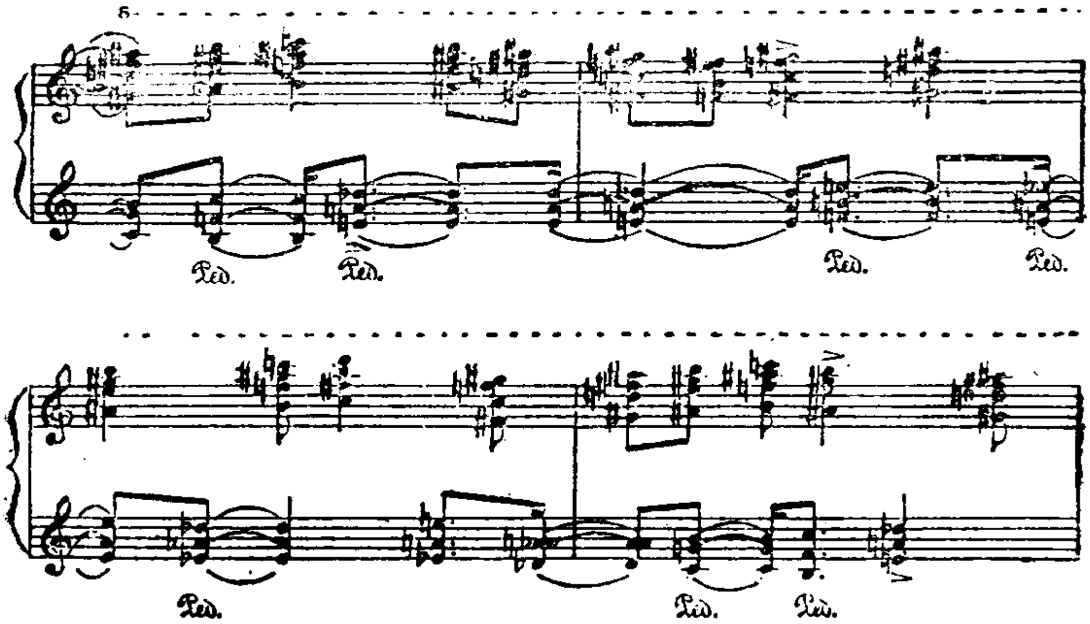
6)无逆转的节奏卡农。

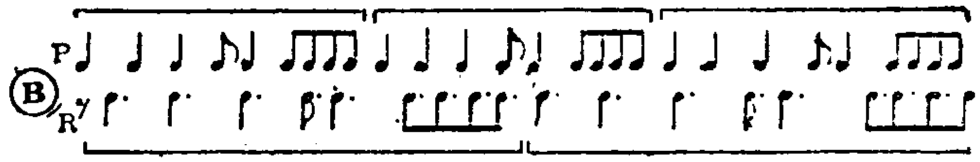
7)节奏持续音。这不同于上述复节奏类型中的第二种，节奏持续音同它周围的其它节奏没有任何共同之处，它可以叠置在其它节奏持续音上。

由于篇幅所限，现只举一个梅西安的复节奏例子:
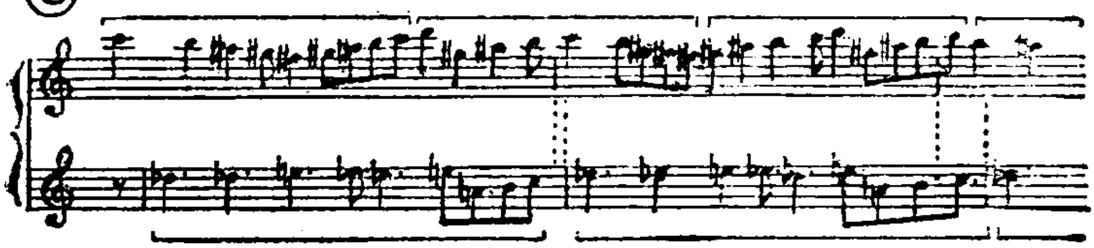
例 22　　《三次小礼拜》第一部分







C



正如图B所示，展现在我们面前的是卡农。模仿声部（更确切地说，是层次）是扩大到一倍半的开头节奏的重复，而且推迟一个八分音符出现。让我们注意一下，卡农仅仅是节奏的，仅仅是时值进行卡农式的重复。然而，音高线条也进行着重复，但不依节奏卡农为转移。例C 的小节线把音高的固定音型的各音组一个个地区分开来。由于不依同时进行的节

奏卡农各部分的重复为转移(如例B，用括号标明)，在上层音高的固定音型的各音组长度是不一样的——第一小节有二十个八分音符，第二小节有十八个八分音符(与底层固定不变的十九个半相对)。

梅西安在第十六一十九章指出，所谓“有限移位调式”(modes of limited transpositions)是作为调性组织的一种手段。这种“有限移位调式”是6—10个音的音列体系，这类调式本身没有固定的和稳定的音，它们具有特殊的内部结构(参看例23)。

现在让我们援引梅西安的一段话：“这些调式排列在平均律的十二个音级上，并构成几个对称的①组，而且前一组的最后一个音就是下一个组开头的音。对于这些调式来说，移位的情况在它们之中的每一个调式间都是不同的，当一定数量的移位进行到不可能继续移位时，我们重新发现了它的最初形式的音级，而后则再一次重复可能的移位范围……所有的有限移位调式既可以用于旋律，又可以(尤其是)用于和声——旋律与和声任何时候都不会屏弃组成这些调式音级的那些音……它们不是多调性的，而是同时处于几个调性范围之内。作曲家可以自由地偏重于这些调性之中的某一个调性，或是仍旧使调性印象处于模糊不清的状态。调式的数量是有限的，因为不可能用数学的方法来增加我们现有体系的十二个音的数目”(第58页)。梅西安强调指出，他的“有限移位调式同印度、中国、古希腊的三种伟大的调式体系以及中世纪调

① 梅西安所说的“对称”是指循环性的重复。

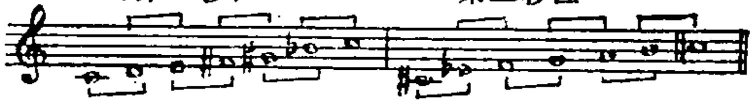
式（近似于古希腊的调式）无任何共同之处——它们都可以移位十二次”（第59页）。

现将有限移位调式表列下：

例 23

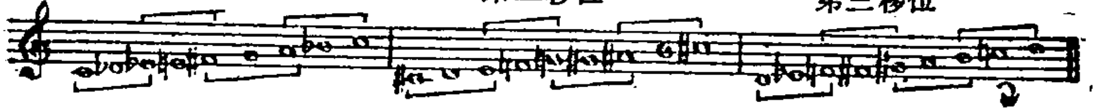
第一种调式　　六个组——二次移位

第一移位　　第二移位



第二种调式　　四个组——三次移位

第一移位　　第二移位　　第三移位



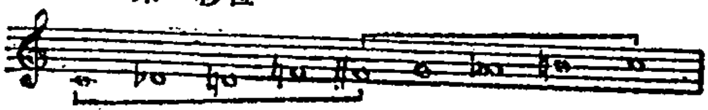
第三种调式　　三个组——四次移位

第一移位　　第二移位



第四种调式

第一移位



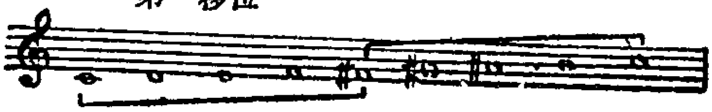
第五种调式

第一移位



第六种调式

第一移位



第七种调式

第一移位



每个调式有两个组和六次移位。

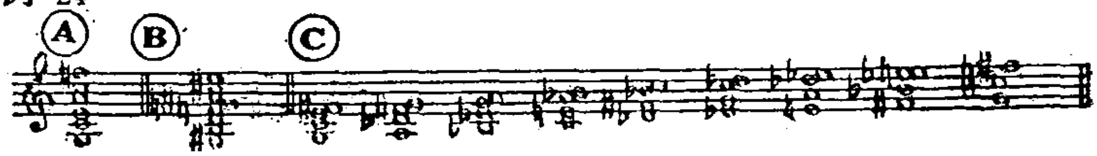
调式的音高位置在这里称作“移位”(更正确地说,应该叫作“调性位置”,简称“位置”)。
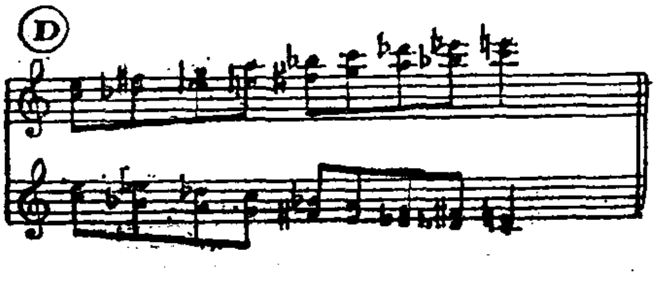
“已经不可能再发现其它六次移位的结构了,因为把一个八度分成两个对称组的任何另一种联合,或者是只能重复处在另一音级上的4、5、6和7的同一些调式……,或是构成为古典式和弦的琶音,或是省略某音级的第二种调式……,或是省略某音级的第五种调式”(第61页)。
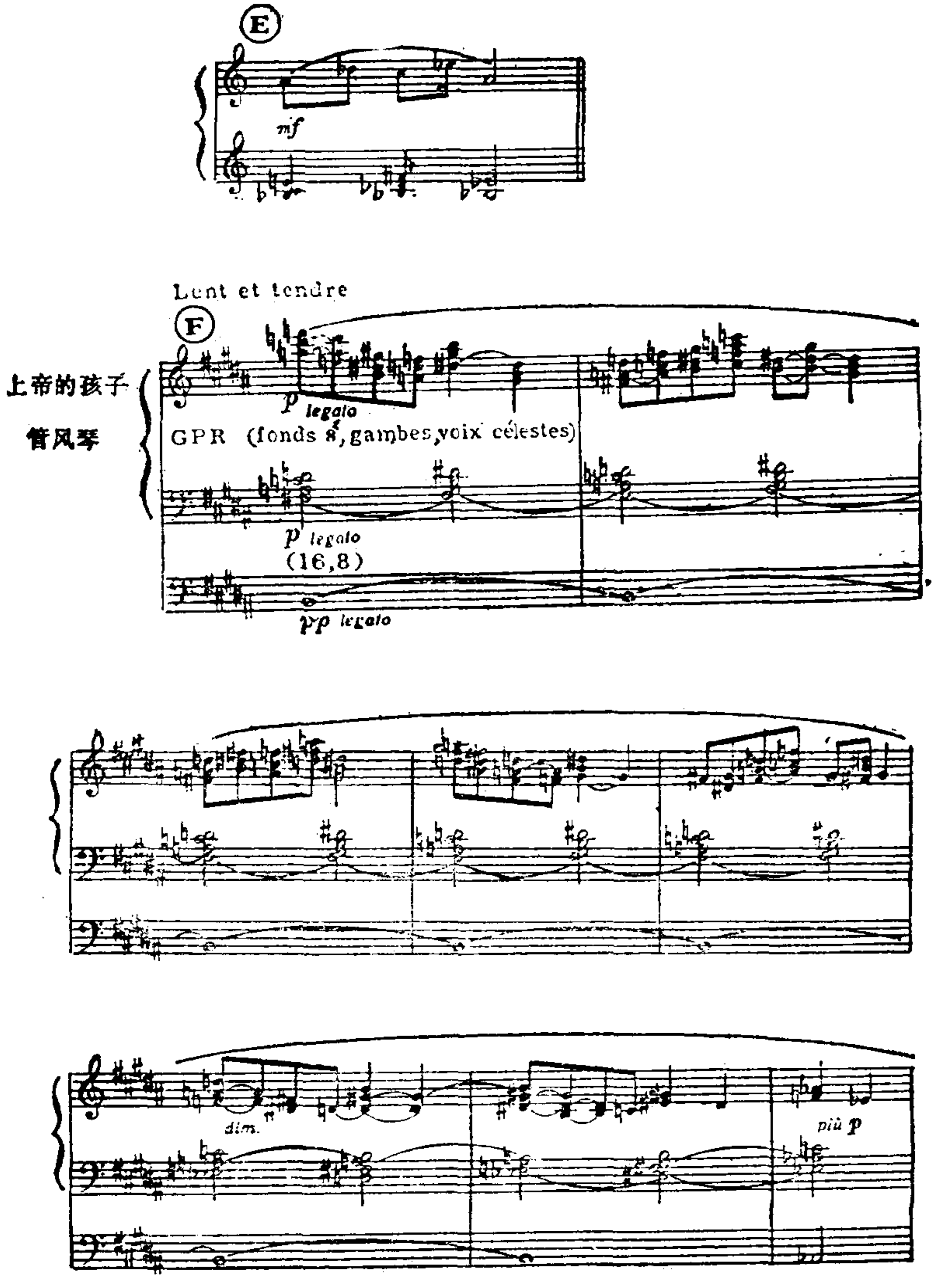
在这些调式之中并非所有的调式本身都是创新的。本书指出,德彪西和杜卡就使用过全音音阶(第一种调式),而里姆斯基-科萨科夫、斯克里亚宾、拉威尔和斯特拉文斯基则使用过全音一半音音阶。这些调式之中并非所有的调式都具有相同的意义。梅西安认为“在全音音阶隐藏于这些重叠之中未浮现前,因其无法辨认而应‘尽量避免’”(第59页)。按他的看法,后四种调式“同前三种调式相比意义比较小”(第58页)。
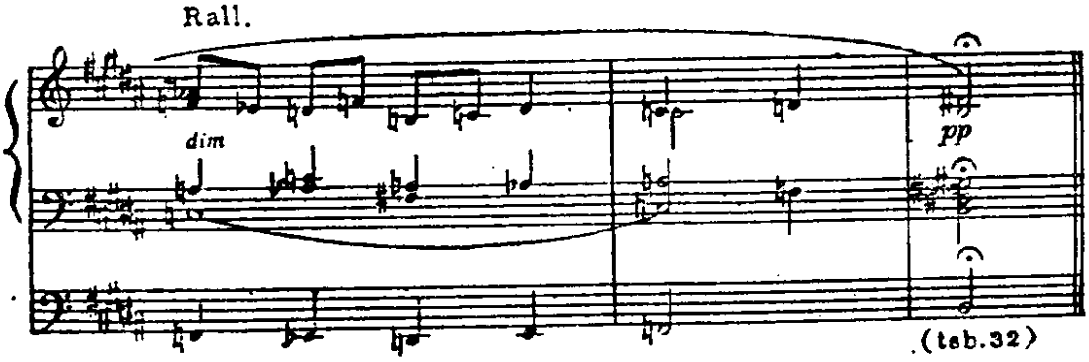
从每种调式中既可构成旋律,又可构成音程和不同排列的和弦。例20B就是由第二种调式的第三移位中的各音构成的旋律实例。在例24援引了按照同一种调式各音构成的和声:“典型的和弦”(A);包括调式第二移位一切音的和弦(B);第一移位和音的同向进行(C)和反向进行(D);终止式(E)和全部保持在同一调式第三移位中的完整的和声结构(F):

例 24






E
mf
Lent et tendre
F
上帝的孩子
管风琴
p legato
GPR (fonds 8, gambes, voix célestes)
p legato
(16,8)
pp legato
dim.
più p

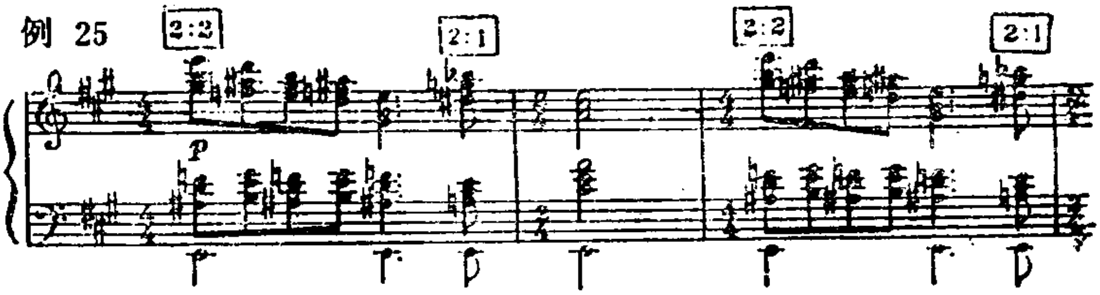


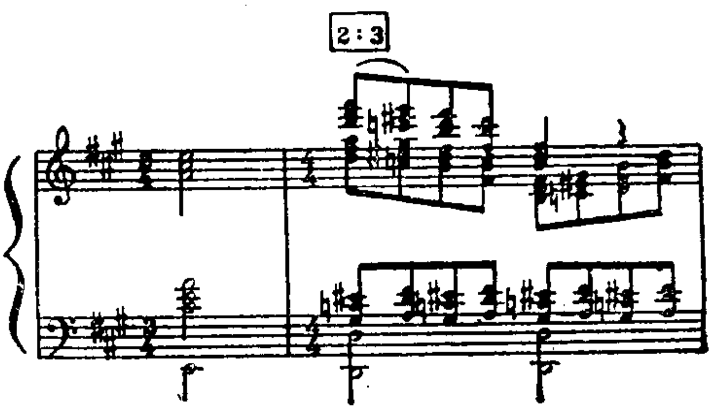
从最后一条实例(例 24F)中可以看出，使用有限移位调式可以同保持明确的调性并存。在梅西安引用的实例中，调性摇摆于三至四个中心之间，并仍然是不明确的；即使多调性的结合亦无例外。

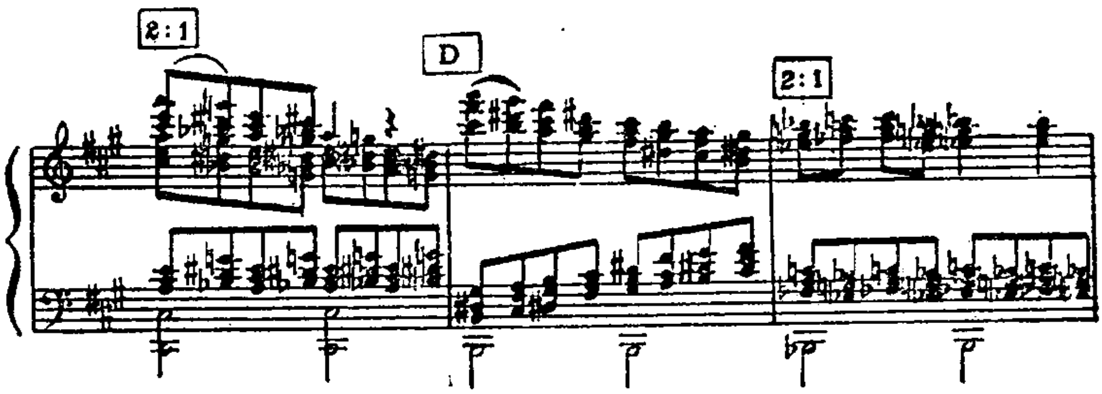
从调式的一个移位转到另一移位是允许的；从一种调式转到另一种调式也是允许的。

《三次小礼拜》，第三部分

例 25







在这条谱例中各小节上面方块中的两个数字表示调式种类和第几移位。第七小节D为“属和弦”(倾向于 mi)。

最后一点,如同各种节奏同时结合起来一样,一些调式可以重叠在另一些调式上。梅西安称此为多调式(源于 mode—调式),并指出两种和三种调式不同情况的结合同样是从一个多调式到另一个多调式的转调。

前述例 22A 就是多调式的实例。上方一行是第六种调式的第一移位;下方一行是第三种调式的第二移位。在研究和声的各章(第十三——十五章)中,阐述和弦结构及其之间的连接是有重要意义的。梅西安认为所谓“补充音”(added notes)是构成新的和弦的主要手法。这个名称包括了未作准备和未加解决的“非和弦”音。“当这些非和弦音平静地放置在和弦之中的时候,就改变了这个和弦的色彩,使它具有了新的风格和音响特色。这些音保持了一种闯入和补充的性质,好象蜜蜂落在一朵花上似的。而且它们被认为是和弦的组成部分,因为听起来很象古典的倚音,或者是和弦基本部分的共鸣音”(第 47 页)。

梅西安把泛音列称作"共鸣和弦"。他从"共鸣和弦"中引出大六度音和增四度音(第 13 泛音和第 11 泛音)，把它们附加在三和弦、属七和弦与属九和弦上，并用转位方法从各个新的和弦音中组成各种新的和弦。梅西安把包括自然大调全部音 sol—la—do—re—fa—si—mi 在内的"属和弦"看作是"特殊的和弦";"共鸣和弦"包括泛音列内的八个(各种不同的)音; 由 ♭re—sol—do—#fa—si—fa 及其转位和它们的附加倚音构成的"四度和弦"。

梅西安在谈到和声时，没有分析它的功能结构，也未注意"远距离作用"的和声调性组织手段。他最关注小的和声结构，特别是和声色彩。在这点上，梅西安的和声风格明显地继承了德彪西的风格特点，他经常援引德彪西的论述(论和声各章中的第一章这样写道:"和声，德彪西，补充音")。这就是梅西安和声概念的最好例证。他把和声概念描述为"其实质是在感觉上富有表情的，是为旋律所需要并产生于旋律的，是寓于旋律本身之中和必将显示出来的"。"暗怀在心里的对于令人迷醉而华美的和声的渴望，促使我创造了这些意外音的综合体，其中有:湛蓝—橙色的火山溶岩奔腾的急流，远方星星闪烁发光，锋利的宝剑放射出寒光，碧绿的行星在太空遨游，紫色的阴影与声音—色调不断的变换"(第 52 页)。

因此，第十四章所列举的"和弦连接表"主要局限于小的和声结构:即模进、"和声的罗列"(harmonious litania)(这个词意味着为同一个动机或一个音多次配和声);还有一些则是不同类型的重复和结合——准确的和变形的。在它们之间既

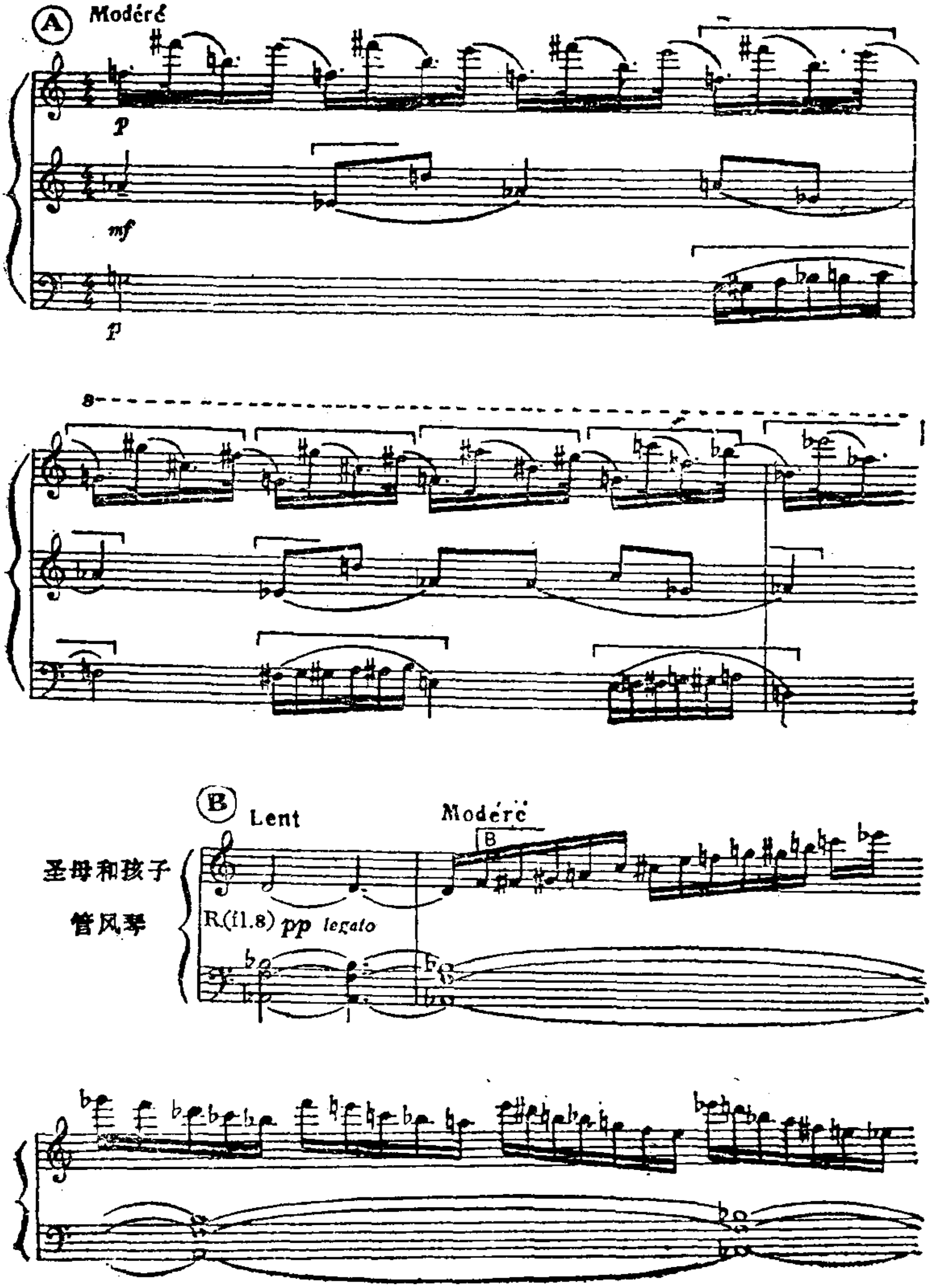
有普通的连接，又有比较复杂的和很精确的连接。

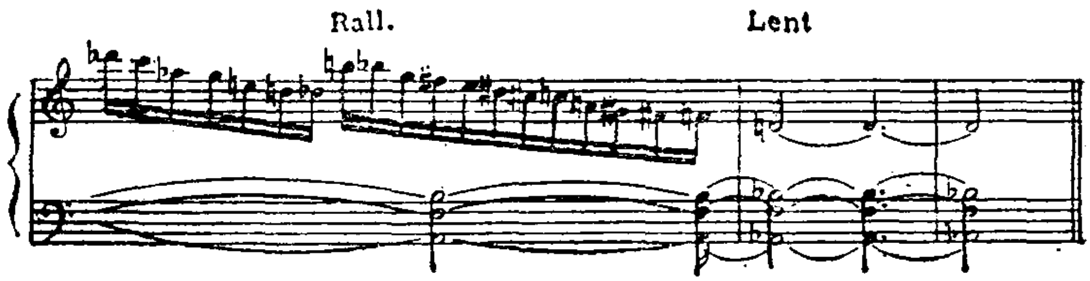
看来，在专门研究和声结构构成的一章中，存在着最特殊的和声进行，它是以和弦外音为基础的——如倚音、经过音和“装饰音”（辅助音），以及持续音（长音）。和声中不同种类的经过音与辅助音等是广泛地众所周知的现象。旋律音型在构成现代音乐的和声中所起作用的增强同样是众所周知的。按照梅西安的解释，这些和声的特殊性在于特别夸大了旋律音型的作用。经过的、辅助的和弦外音与倚音的形式可以应用于包括几十个音在内的完整的结构中。“不协和音或非和弦音——这是一回事。然而，在我们的复杂化了的和弦中能否允许一般的不协和音存在？我们那些旧有的完善的和弦外音——这些大量的任何一些补充音中的持续音、经过音和辅助音、倚音——到哪儿去了呢？它们对于在音乐中富有表现力的对位手法的生命力仍然有存在的必要。因此，我们用将其中每一个补充音扩大到一组范围的方法来保持它们的作用。持续音变成为持续音组，经过音变为经过音组，辅助音变成辅助音组。其中每一组包括几个和弦外音或构成具有一定独立性质的、有着自己的节奏、和声与旋律的音乐结构。但是，我们在进行分析时，仍将把它们作为一个持续音、一个经过音、一个辅助音来分析”（第 55 页）。

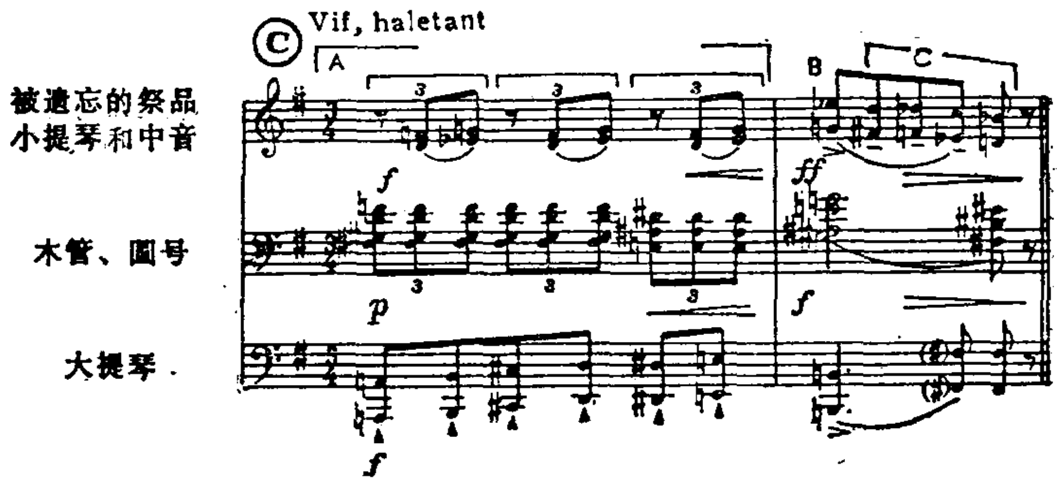
例 26A 是中间声部的持续音组（固定音型）；模进式的反向经过音组在上下两个声部。

例 26B 是辅助音组：以 re 音为起点，从标以字母 *B* 处开始上行，又返回到 re 音。

例 26







例 26C 是倚音(B); 以弱起拍(A)作准备，其后(C)是结束。梅西安写道，这个片断是“表现痛苦、希望、惊骇; A是忐忑不安喘息的弱起节奏，B 是强调，C 是结束”(第 56 页)。必须注意这种和声进行的结构同上述类似的节奏型的相同之处(参看本书第 46 页，例 21 之前)，梅西安正确地使读者注意到这点。

总的来说，梅西安的理论由于以自己的经验所做的阐述而令人感到惊讶。在梅西安的理论中没有兴德米特理论概念所特有的那种严整性。理论的某些部分之间相互缺乏联系。这种联系具有往往是类似的更外在的特点。梅西安主要不是通过证明来合乎逻辑地从一点推论出另一点，而是预先断

定。有时这具有某些奇异的性质:“……良好的听觉把 #fa 理解为下方 do 的自然泛音。#fa 倾向于 do，do 变成了它的合乎规律的解决。因此，我们找到了各音程中的第一个音程——下行增四度。应注意到拉莫所预言并由德彪西音乐定为一条法则的附加六度音在完整和弦中的重要性，同时也考虑到伟大的旋律作曲家莫扎特经常使用下行大六度，所以我们也采用了这个音程。最后，我们不要忘记，巴托克·贝拉是很喜欢使用变化音公式的”（用互相按半音排列的三个音进行各种不同的联合）。在此情况下，这点的目的仅仅在于指出下行六度或三全音音程对任何一种旋律都有重要的意义。在自然音列里还存在着其他(而且也是比较重要的)音程，这完全没使梅西安感到不安。除增四度外，其他伟大的旋律作曲家也使用下行六度音程，而莫扎特就经常连续地使用这个音程——既有下行的，又有上行的。

在称赞奏鸣快板曲式综合了全部器乐自由曲式之后，梅西安立刻谈道:“在写完几首绝对正确的奏鸣快板曲式后，我们将确信，它的各组成部分中有一部分是陈旧过时的，——这就是再现部。因此，我们应该详细研究更重要的那部分——展开部”（第 40 页）。而这正是对奏鸣快板曲式的任意摧残！再无需引证别的论据了。

梅西安的理论体系也有某些地方是经不住批评的。例如，在第十六章分析有限移位调式时，他抛弃了自己规定可以允许使用的调式之中的某些调式，因为它们是不完全的、声音比较响亮的调式。但他却只字未提第一种调式——不完全的

第三种调式，以及第五种调式——不完全的第四种调式。事实上，除第三种调式外，其余所有调式都属于第七种调式范畴。当然，由于不完全调式的独特性，把它划为与完全形式的调式意义相等的独立调式是有充分根据的。但我认为，梅西安在使调式系统化时只需要七种调式，因为七是宗教的数目字……

在引用材料进行阐述的特点方面可以使人联想到作为作曲家的梅西安总的性格。梅西安是一个神秘主义者；他的一些作品的曲名就是有力的证明，如：《三次小礼拜》、《二十次朝觐圣婴耶稣》、《末日四重奏》、《愿主复活》、《阿门的幻影》、《三一节弥撒》、《耶稣升天节》、《天上的圣餐》。梅西安认为宗教的感情是人类最崇高的感情："我们力求使我们的音乐给听觉以感情上非常温文尔雅的快感，并能够表现高尚优雅的情操（尤其是从所有能够感受中体会到的感情——在神学和我们的天主教信仰影响下产生的宗教感情）"（第 13 页）。宗教幻影的世界是梅西安进行创作汲取题材的主要领域。

梅西安倾向于神秘地领会那些最简单和明确的事物。他把法国、欧洲、澳洲和亚洲的鸟儿视为自己真正的老师。"在鸟儿的合唱中能够发现节奏持续音最精细的结合。鸟儿歌唱旋律的多样化，特别是黑鹳鸟的啼鸣比其它所有的鸟儿更优美动听，它可以激发人的想象力"（第 34 页）。梅西安最有代表性作品的曲名有：《百鸟苏醒》、《异国的鸟儿》。他在表现《云雀热情的歌调》、《黎明时麻雀的颂歌》、《黑鹳鸟的即兴曲》（第 34 页）时，在音乐中广泛使用了模仿鸟儿歌唱的手法，他把这种旋律作法称作"鸟儿的风格"。模仿鸟儿歌唱本身在音

乐中是一种相当广泛的现象，如从雅内坎(Clement Janequin, 1474—1560)① 到斯特拉文斯基都使用过这种手法。梅西安在这里的神秘主义却在于，鸟儿对他来说不仅仅是鸟儿，而是"超出材料范围以外对他更有用的服务者"(第34页)。由于这样的解释，声音模仿对梅西安来说变成了宗教音调的色调。《末日四重奏》第一乐章大提琴泛音轻飘的音响被他解释为"神秘的光环"(第26页)。

梅西安按照上述观点解释了返回到开始部分的异常明确的结构原则。事实上，在小的和大的结构里，在自由的和比较严格的形式中，我们都能看到这种原则在各种不同的音乐表现手段中所起的作用：上升和下降形成了旋律的波浪；和声结构中的稳定进行，不稳定进行，又返回到稳定进行；返回到古老（例如巴赫式的）形式的开始的主题；上升到高潮，接着又缓和了力度布局的紧张性；在音乐中广为使用的 A B A 三部曲式的再现性，等等……这个原则的主要表情作用是收拢，达到统一，结束。

我们认为，梅西安所使用的"无逆转的节奏"和"有限移位调式"的意义也正在于此。无逆转节奏是以序进的逆行返回到原来的时值而达到结束的。如果三部曲式的结束是靠一系列因素——主题的、调性的、力度的、织体的——的作用和发展规模的各种手段而获得的，因此返回到开始的状况不应该也不可能象镜子般准确的话，那么为了获得结构的结束，就只能用极度准确的"无逆转节奏"的律动（更确切地说是节

① 雅内坎是文艺复兴时期的法国作曲家、伟大的多声部歌曲创作大师。

奏——主题的)手段。使用有限移位调式来做到调性——和声的结合，则有赖于一些相同的调式和声组成因素在距离相等的各种音高上的重复。

梅西安同样认为在这里更“崇高”和更“奥秘”得多的现象是“着迷的妄想”和“神学的彩虹”:“听众自己尚未感觉到这点时，就陷入了奇异独特的着迷的妄想。调性在任何地方都不移位的结构效果，非逆行节奏运动的组织性和统一性……——所有这一切把它逐渐导向了那种神学的彩虹，我们力求以此构成我们的可资借镜和具有理论意义的音乐语言”(第21页)。

在未“发展”成结构严整的概念以前，梅西安的理论同音乐创作方面几个重要的总的主旨相比，还有某种更为重要的东西。虽然梅西安仅仅指出了节奏理论、有限移位调式与和弦“补充音”之间的共同之点的联系，但他并未揭示出这种共同之点，而这种联系是非常明显和很重要的。我们在上一段中，从这些组成因素结构关系的观点方面已经指出了梅西安的调式和节奏之间的联系。

但还有更重要和更深刻的根据，这些根据是以类似于上述手法的产生为先决条件的，同时还从某一方面阐明了它们的涵义。按我们的观点看，这些根据源于调式和声思维内部深刻的发展，更广义地说，源于音乐思维。因为这种发展是逐渐的和极为缓慢的，是靠无限细微的数量变化累积的方法实现的，那么当然就很难看出这些发展的过程，很难细心观察研究这些细微变化的各个阶段。对于逐渐产生的新的准则已经

习惯的人，认为这些细微的变化过程本身是理所当然的，无需给以特别注意。或许因此，梅西安在此著作中回避了曲式、和声、调式的某些最重要的关键问题，而且使一些只受过古典理论教育的音乐家对于他顺便说出来的某些见解感到惊讶。

在梅西安的思维中，从某些思维方面引出的一种涵义，可以更好地揭示出它们同传统观点的区别。首先让我们提一下在上面(本书第 57 页，即例 26 之前)援引过的梅西安关于不协和音的见解。在未深入详谈关于可以把不协和音与和弦外音视为同一的之前，我们只应注意一点，在这里(不是在其他任何地方)不协和音同协和音的关系一般地说根本不存在某种从属地位问题。而且，除引用过"不协和音"的地方外，在梅西安的这一部理论著作中一般没有提到不协和音，至于"协和音"这个词连一次都未出现过。梅西安同时谈道："我们并不推翻和声与曲式的原有法则，我们将永远记住这些法则，有时完全严格地遵守这些法则，有时则作广义的解释，而有时又用更古老的法则(格里戈利圣咏，印度节奏)或恰恰相反用最新的法则(德彪西，现代音乐)，对它们加以补充"(第 13 页)。根据上面所引用的例 26，我们可以断言，这是对某些"旧的法则"的"广义解释"。

梅西安还有一个简明扼要而又意义深远的论断(第 50 页)："让我们忘掉按照三度构成的古典和弦，试着用由增四度和纯四度构成的和弦"(应是本书第 56 页所引用的和弦，即例 25 之后)。不需要再作任何论证了！不用作任何可能和必要的解释，就能同样准确地阐述有限移位调式的理论。

所说的普通调式只是可以和已经阐述过的那些调式混在一起。在这里同时还可以提出其它的混合对象——无调性、中世纪调式、其它有限移位调式，甚至还有（作为可能的变体）四分之一音音乐。

上述一切使人想到这样的意思，梅西安的音乐（如同他的理论一样）是以非传统的另外一些原理为依据的。它依据的不是大—小调体系，不是协和与不协和的二元论，而是使用了独特结构的非传统形式。

在这里需要附带说明一下，以避免造成一种错误的印象。如果认为梅西安有意使自己的音乐和理论与古典音乐及其规律性相对抗，那是完全错误的。他决不是有意"避开"三和弦、调性、传统旋律的、结构的与和声的形式。恰恰相反，与我们不能接受的梅西安的那种宗教神秘的主旨相反，他的音乐理论观点包含着积极的方面。

梅西安屡次引用特点截然不同的作曲家们的作品，作为他音乐中各种不同的旋律进行与和声进行的模式。其中有：亚当·德·拉·阿莱（Adam de la Halle，生于1230—1240年之间，卒于1285—1288年之间，法国抒情诗人和作曲家—译注）；莫扎特、马努埃尔·德·法亚（Manuel de Falla，1876—1946，西班牙作曲家和钢琴家，二十世纪西班牙音乐最著名的代表）、巴托克·贝拉、拉莫（Jean Philippe Rameau，1683—1764，法国作曲家和音乐理论家——译注）、约里维（Andre Jolivet，1905—，法国作曲家——译注）、斯特拉文斯基、奥涅格（Arthur Honegger，1892—1955，瑞士出生的法

国作曲家，法国"六人团"成员之一——译注)、格里格、穆索尔斯基，以及俄罗斯歌曲①。当然，不是非常精确的引用。所有这些借用的东西"都将通过我们语言的变形棱镜而被去掉，在它们的静脉中将流动着稍有不同的血液；出乎意外的旋律和节奏色彩——幻想与合理创造的结果——破坏了同原型的最后一点相同之处"(第 39 页)。关于这些借用的东西在新的调式和声与节奏范围内形象改变到什么程度的问题，可根据我们这篇文章例 20B（«鲍里斯·戈都诺夫»第五小节中动机的变形)以及例 24F 的第 2、3、5 小节(格里格«苏尔维格之歌»前奏中第二个动机的变形)② 来判断。而且着眼于过去的音乐这一事实终究还是具有重要意义的。

梅西安的音乐具有法兰西的民族特点，这是毫无疑义的。按我们的看法，它的民族特性是同德彪西的传统直接联系在一起的。

在本书中，我们不只在一处见到过他的这种见解，似乎可以说明梅西安对最主要的音乐表现手段的解释近似于古典的

① "俄罗斯歌曲«风儿未曾吹起»是我童年最喜爱的歌曲之一"(第 33 页)。"在穆索尔斯基的«鲍里斯·戈都诺夫»开始部分的五个音（第 31 页)——#do—mi—#re—#fa—#do 影响下"，梅西安构成了"旋律终止的第一个公式"(参看例 20；他在«风儿未曾吹起»这首歌曲里发现了同样的终止)。在他的著作«我的音乐语言技术»第二册所援引的为两架钢琴用的«阿门的幻影»（№147）第五乐章的片断中，明显地显示出俄罗斯歌曲«弟兄们，小伙子们，集合起来»的轮廓，只是给它加以华丽的调式服饰。最有趣的是，对于不同旋律形象改编的特点，意外地证实了奥戈列维茨"原始的象征"(прасимвол）的理论（参看«现代音乐思维绪论»，苏联音乐出版社 1946 年版，第 34 章，第 265—295 页)。

② 在梅西安的著述中并未直接指出这是格里格式的变形。但他所引用的(著述第二册，例 81—84) 这个动机的变形，却正是以同样结构和在同样程度上(如果不是更大程度的话)改变了这个动机。

解释。第一章(《各种不同的音乐手段之间的关系是非常美妙的》)以下列意思开始:"旋律是我们的出发点，应让它在音乐中居首位；无论节奏与和声多么复杂，但它们任何时候都不能盖过旋律;节奏与和声永远是旋律忠实的'仆从'。和声尤其应该是'忠实的'——虽然它以隐蔽的形式存在于任何一个旋律之中，但它不可能是独立存在的。所应该做的不是发明和声,而是从旋律中获得和声"(第 13 页)。

同声乐音乐的关系是: "无论歌词和语言音调要求什么，但声音首先应该是唱"(第 45 页)。

梅西安在自己的音乐中往往更喜欢使用三和弦和比较柔和的和弦，喜欢使用表现力明朗的调式调性色彩。在梅西安的创作上构成和声织体的最典型的手法，是由各种类型的三和弦与普通七和弦构成的两个和弦"层次"的对位的结合（参看例 22A，24F)。他强调主持续音和重复主和声的作用，特别在形成牢固稳定的调性过程中，强调属七和弦的作用(第64页;关于这点在例 24F 中已作了说明)。

梅西安音乐总的色调是特别明朗、高尚和情绪乐观的(典型的例子是《三次小礼拜》)。最奇异的事实是:在把"有限移位调式"同一般调式作比较时,他"忘记了"小调，好象根本不存在这类调式似的。这一章(第十七章)称作"有限移位调式的转调和它们同大调性的相互关系"。

梅西安在自己的音乐作品中也在不同程度上使用了古典的和古老形式的结构——诸如赋格、奏鸣曲、简单的和复合的形式、变奏、阿利路亚(Alleluia)、赞歌(Anthem)、慈悲经

(Kyrie)①、模进、自由形式。梅西安决不是把自己的音乐和自己的理论搞成密码式的电文，而使懂得它的人仅仅限于狭小的“破译密码者”范围之内:“我在写文章时思想上考虑到了读者，希望我们共同在黑暗中的徘徊能在暂时为少数人所懂得的光明的真理源泉之处结束，但我认为，这个真理包含着为所有人理解的可能性”(第 7 页)。

虽然同过去的艺术和美学存在着各种各样的联系，但梅西安的音乐(随后是他的理论观点)终究还是按照新的非古典主义的原则构成的。这涉及到作品的整个音响结构，首先是调式调性的与和声的原理、曲式的发展方法、音乐表现手段的相互关系和作用。

如果在自然音体系基础上产生的一切音与和音都倾向于一个中心和弦（主三和弦）是古典音响体系的原理，那么类似于梅西安式的音响体系则是根据重复和作为声音组成因素——和弦、音程、音阶、动机、和弦组或音程组②——为基础的多种变形的原则构成的。梅西安的调式与上述（本书第 50 页，例 23 前)的“三种伟大的调式体系”（指印度、中国、古希腊的调式体系——译注)不同之处首先正在于此。

因此，梅西安把十二音音列(这是他的音乐的实际调式基础）分成几个“对称的”（按他的说法）组。正如上面所解释的（本书第 50 页，例 23 前)，在这种情况下的对称不是

---

① 慈悲经是“普通弥撒”六首乐曲中的第一首。

② 通过比较，同样可以说，古典调性体系是以调性功能对比原则为根据的。

别的，而是相同的和意义相等的音组的重复，是几种形式的重复。移位是对比的手段，因此，有限移位是加强结构的重复和统一；让我们提醒一下，按照梅西安的意见，各有六次移位（移位数字最大）的后四种调式对于创作的“意义最小”。

如果古典体系是建筑在协和与不协和的二元论上（归根结底是依靠音响的起源），那么对于梅西安的体系来说，这两方面对立现象的尖锐性缓和到使他一般不再提出这个问题。其原因在于已经“毫不拘束地”从三度和弦过渡到复杂化的和弦以及四度和弦。对于协和与不协和相互关系的另一种理解，允许构成这样一些连接调式所有的音的和弦（参看我们在例 24 之后的第五段——原文 267 页所援引的属和弦；例24B；在本书中同样援引了连接第三种调式和第五种调式所有的音的和弦）。这时就显示出可能存在着调式的两种形式——旋律的与和声的，从而造成纵向与横向的特别统一。因此，可以从另一角度来分析用梅西安调式所创作的音乐——其旋律与和声可能性的扩展，好象是建立在一种包罗万象的“综合的和弦”基础[①]之中。由此产生一种巩固和声结构的新的补充手段——由同样的一些音构成横向与纵向（让我们提醒一点，在采用有限移位调式的最简单的情况下，不允许出现“非调式音”）。

在和弦构成和进行方面采用上述原则可获得各种各样的形式。梅西安的和弦往往由二至三个相同的部分构成。可以

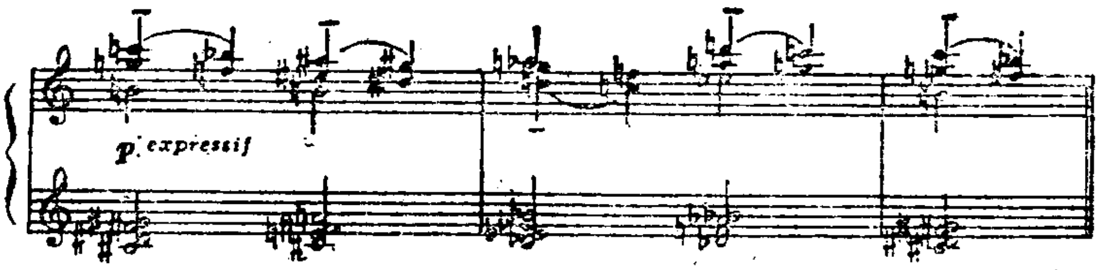
① 这样的和声原则有时在其他作曲家的创作中也可以见到，如斯克里亚宾的晚期作品和巴托克的作品。

援引上述"四度和弦"(原文第 267 页,例 24 之后第五段)和例 24B 的和弦作为实例。其中第一个和弦由三个互相距离为大七度的三全音构成;第二个和弦由同样距离的两个减七和弦构成。这两个和弦都可能包含着复合和声。奇怪的是,梅西安并未指出这类和弦和有限移位调式之间的相同之处。在它们本身所表现出来的"普遍性"——在一种情况下是音程的,另一种情况则是调性的——在力量程度上是完全相同的。

在和弦互相连接时,更清楚地显示出同样的原则。我们在这里发现了它的一系列表现形式:一个音(持续音)的重复;两个或几个音("和声的罗列")的重复;一个和弦的重复——在同一音高上带有位置变换或结构变化的,或者在另一音高上但不带结构变化的(平行进行),一组和弦在另一音高上的重复(模进);任何一种音程在一系列和弦(音程的结构意义)中的重复;一组和弦在同一音高(固定音型)上的重复;这些手法的互相结合(持续音与同类双音倒影—反向的结合;以同样方法"构成的"和声结构,在同一音高上或不同音高上准确的或变形的重复,等等)。

被称作"玻璃画般五光十色的音响"是一种很典型的手法。例如,在上述的"属和弦"上,增加一个带有正确解决的上方双倚音(倚音的音程不是随意的,而是借用于基本和弦)。然后,所获得的进行以同样方法加以重复,低音部的音无变化(持续音),而和弦听起来则是不同的转位:"使用了它的好象是玻璃画似的(彩色玻璃画)移动的四度,并在唯一的低音部(#do 或 ♭re)建立了不同的转位……"(第 50 页)。

例 27



在用乐音表现人类的精神生活时，所有的音响组织原则应该具有获得音乐形式对比和统一的手段。但是，音乐表现力的各种手段的作用和相互关系在不同的风格里是不一样的。例如，在类似于梅西安式的风格里，传统调性功能的结构作用就非常弱。在梅西安的理论论述中，提到结合成较大的音乐结构(类似于乐段结构和较大的古典曲式的和声手法)的和声手法如此之少，绝不是偶然的。虽然在他的创作上有完全明确的调性的音乐“小岛”并非罕见，但这些“小岛”往往不是产生在传统的基础上(从调性功能对比中)，而是按别的依据产生的。由于根音听起来特别明显的和弦的经常重复，“数量上的”因素(同一个根音的重复)造成质量上的结果——产生了明确的调性感觉。最典型的范例，请参阅例 24F。

为了更清楚地区分这类调性和古典调性之间的不同，只要想象一下，任何一种声音组合(甚至没有任何根音的结合)的地位如果居于其他和音之上的话，实际上它都可能是“主和弦”。调性的另一种结构也是阐明从单一调性很容易地跳到多调性、多调式和无调性的根据，在第一次读到梅西安的著述时，这点令人感到异常吃惊。

在调性功能结构作用减弱的同时，其他因素——拍节、音

区—力度和线条的发展、特殊种类的主题连接、复功能的规律性——的作用增强了。让我们再重新看看所举的实例。在产生和声时就存在的一种现象——倚音（同柴科夫斯基的浪漫曲《春天这样早》主题的开头动机相比较）在例 26 C 中变成了一个完整的结构，在这种结构中线条（高涨和低落）、力度（加强、重音和减弱）和音区（升高和降低）已经占据统治地位。同样参看例 26A 和例 26B。

因此，在不间断的长大曲式的结合中的主导作用，在梅西安的创作中往往移交到节奏上，同样也移交到复调因素和旋律线条因素上。这样就产生了（参看原文 258—261 页，即例 21 之前二段至例 22C 之后第三段）以节奏持续音和类似的手法为基础的大的结构。例 22A 是最典型的范例。由此同样产生了有时简直变成象停顿似的终止和声的变种。在节奏上以不同的方法合理地出现和准备的大的时值（例如用"补充时值"）可以成为与和声的结束进行意义相等的因素。

这时，对称、逆行运动以及其他结构手法的结束作用加强了。

当然，由于拍节作用的增强，造成了过去在这方面使用较少的各种可能性的增强和发展①。因此，就产生了那些初看起来表面上令人感到惊异的节奏形式，而梅西安赋予这类节奏以如此重要的意义。形式发展的新手法同所提到的各种音

① 通常我们关于拍子的见解，同调式组织（参看马捷尔《音乐作品结构》，1960 年版第 69 页）相比，在复杂性和精细性上要小得多。如果这指的是十八—十九世纪的音乐，则是完全正确的。但是，在现代音乐里，这种相互关系有时显然发生了变化。

乐表现手段相互关系的变化是密切相连的，这些手法造成（如同“否定之否定”一样）同早期古典主义形式（直到格里戈利圣咏形式）相同的特点。这完全可能是梅西安对古老形式开始研究的原因之一。

当线条变成完整的曲式基础时，还可以列举另一实例。例如，《二十次朝觐圣婴耶稣》（《L'échange》，№3）乃是半音均匀移动（下行或上行）的和互相渗透的几种声音组成因素（动机、各种不同的经过句、经过句的某一部分）在同一音高上的音响始终不变的固定音型综合体的背景上的复杂的交织。

听众到底应该怎样理解这些新的形式呢？《三次小礼拜》和交响曲《图朗加利拉》（《Turangalila》）作者的回答是完全合乎道理的（第63页）：“在音乐会上他（听众）既无要求更不可能去分析移位和反向进行；他的唯一愿望是获得音乐的印象和美的享受”。

三、勋柏格的调性和声理论

需要预先声明一下，本文讲的不是作为作曲家的勋柏格，而是和声教师的勋柏格。

继阿诺德·勋柏格之后，音乐艺术的破坏者，和声与调性的取消主义者，以及在僻静的办公室里随意想象出来的、生拉硬凑的、从创作程序中排除作曲家的听觉并束缚住艺术家手脚和想象力的、好似数学体系般的作品的发明者的名望巩固下来了；令人感到厌烦的是，仅仅使趋炎附势者之流感兴趣的作品的作者的名望巩固下来了（而且是书面的）。勋柏格对我们来说，是以一个与过去所有传统完全决裂、整个一生始终不渝和雄心勃勃地为确立十二音体系而奋斗的狂热者、并把很多天才的年轻音乐家引入歧途的教师而著称的。

如果认为，异常节制的兴德米特竟创造出如此严重脱离传统的和声理论，那么未经训练的读者从勋柏格理论中所能得到的将是更加极端化的东西，那是完全错误的。

勋柏格的和声理论——这是一种独一无二的严格的传统调性和声体系。勋柏格决不是想在这方面做一个革新者。按照埃尔温·施台因的正确意见，勋柏格从事十二音体系走的是

另一条路子，这就使他能够把调性和声作为一个完整的整体来研究。

事实上没有任何不合情理的东西，更没有偶然性的东西。勋柏格是一个严肃的音乐家，他精通古典音乐，并以典范的古典音乐教育自己的学生。德国著名作曲家汉斯·艾斯勒当时在维也纳师事勋柏格，他写道："据我所知，可惜他(勋柏格)对于古典音乐所作的分析没有留下任何笔记。这是非常令人惋惜的。因为现在只有他的学生知道，他曾多么深刻和富有独创性地研究过巴赫、贝多芬、莫扎特、舒柏特的作品。很少有人知道，勋柏格是一位具有保守观点的严师；他没有教授过'现代音乐'。习作应该用受到严格约束的调性风格来写作。'我不能教自由；每个人应该自己去争得自由'，——他的基本观点就是这样的，谁要是企图偷偷地将某些勋柏格式的进行方法塞进习题里，等待他的将是灾难"①。

人所共知，勋柏格用新的乐器编制改编了很多古典作品。例如，他为巴赫的 Es-dur 管风琴前奏曲和赋格以及两首圣咏前奏曲做了配器，把亨德尔的大协奏曲（Op.7 № 6 c-dur）改编为弦乐四重奏和乐队用的乐曲，改编了贝多芬的《阿捷莱达》(歌唱、乐队伴奏)、舒柏特的《小夜曲》(单簧管、大管、曼陀林、吉他和弦乐四重奏)、舒柏特的三首歌曲，还为勃拉姆斯的钢琴四重奏（Op.24 g-moll）做了配器。勋柏格还为约翰·

---

① 汉斯·艾斯勒《阿诺德·勋柏格》，期刊《Sinn und Form》，1955年第一期，引自《德意志民主共和国音乐学家论文选集》，苏联音乐出版社1960年版，第191页。

施特劳斯的两首圆舞曲做了配器(室内乐编制)。勋柏格改编的十五世纪和十六世纪的德国古老民歌具有很高的艺术性，如三首无伴奏合唱(Op.49)、四首钢琴伴奏的德国民歌(未标作品号)。勋柏格把几首配器技术很难的四声部和六声部声乐曲和器乐曲应用在混声合唱《三首讽刺作品》Op.28(1925—1926)中。所有这些作品都有严格的调性,并且大多是自然音体系的。

在《民族音乐》(1931 年)一文中，勋柏格谈到了他的创新从古典作曲家创作中吸取了哪些东西:

“我的导师(Lehrmeister)首先是巴赫和莫扎特,其次是贝多芬、勃拉姆斯和瓦格纳。

我从巴赫学到了:

1. 对位思维，即发明自己能为自己伴奏的声音形象(Tongestalten)的艺术;

2. 确认一切都源于某种(aus Einem)因素和把一种因素转变为另一种因素的艺术;

3. 不以小节拍子为转移的独立性。

从莫扎特学到了:

1. 乐句长短不均衡的现象;

2. 把不同类性质的成份连接在统一的主题中;

3. 避免在主题以及它的各个组成部分中偶数小节结构的倾向;

4. 形成从属思维的艺术;

5. 导入与转化的艺术。

从贝多芬学到了:

1. 主题和各部分发展的艺术;

2. 变奏与变化的艺术;

3. 各个大的部分构成的多样化;

4. 写作无疑是很长的(unbedenklich lang),但又是和乐曲的要求相吻合的非常精悍的艺术;

5. 节奏构成;移到小节的其他拍子上。

从瓦格纳学到了:

1. 改变主题表现力以及正确适应这一目的的能力;

2. 各音与和弦的关系;

3. 用这种方法理解主题和动机的可能性,因此它们可能处于与和声相反的不协和状态。

从勃拉姆斯学到了:

1. 我从莫扎特那里就无意中感受到的很多启示(zugeflo-

gen)，尤其是非方整性、乐句的扩展与减缩；

2. 造型性的曲式结构(der Gestaltung)；如果确实要求幅度很大，那就不要节省，不要吝惜；形式的每一组成因素都要充分润色；

3. 结构类型的系统化(des Satzbildes)；

4. 节省而且丰富。

“我从舒柏特，以及马勒、施特劳斯和雷格（M.Reger，1873—1916，德国作曲家和钢琴家——译注）作品中学到很多东西”。“我的独创性产生的原因是，凡我看到的一切好的东西，我都立刻把它作为榜样”。“我不是停留在我所看到的阶段：我获得的某种东西是为了占有它；我加工和扩充了这点，而这点又把我引向创新。

我相信，在这一创新中可以清楚地看出，它是怎样同赋予我们的作为榜样的那种优秀的东西内在地紧密结合在一起的”。

勋柏格又把这种对待伟大古典作曲家的态度传给了自己的学生。据作曲家 F.M.格什科维奇（1934—1939 年在维也纳从师安东·威柏恩，1929—1930 年从师阿尔班·贝尔格）讲，威柏恩要求学生在开始学习时要坚持学几年古典音乐，主要学习贝多芬，使他们能掌握古典作曲法则的基本知识。

如果我们对勋柏格创作个性的这方面加以注意的话，那么，他对于古典和声理论的集中注意和极其严格的态度，不仅不使人感到意外，而且还会自然得到全面的说明。

勋柏格写了许多理论著述。其中篇幅最大的一部著作是《和声学》(1911年)，在本书里首次阐述了在教学和创作过程中所形成的勋柏格的和声理论基本原理。几十年后，他又写作了:《作曲初步范例》(1942 年)、《和声的结构功能》(1946年)、《作曲原理》(1937—1948 年，未出版)。未完成的著作有:《对位学》(1911—1926—1936—1942)、《配器法》(1917—1949)，以及关于形式、音乐逻辑和技术的札记。

此外，勋柏格还写了大量探讨各种音乐问题的文章，汇编成名为《风格和概念》一书。

在勋柏格的长篇理论著作中主要讲古典理论。其中某些著述对于现代音乐思维这样的问题一般未做分析。例如，在《作曲初步范例》(实际上这是一本初级作曲教程)中没有一条谱例在语言上超出了贝多芬——勃拉姆斯这个范围。在本书中没有一个复杂的和弦，更没有一个未加解决的不协和和弦。

在本文中，我们仅限于谈谈勋柏格创作这一方面，对于他的作品的和声语言特点就不谈了。勋柏格加进古典和声理论中的那些东西是值得加以最细致地研究的，毫无疑问，这对于我们的音乐学和教育学都是非常有益的。

现把勋柏格的《和声的结构功能》一书作为研究的基本对象。第一，本书是《和声学》作者最后缩编的又一版本；第二，它保持了《和声学》最主要的论点，同时，又补充了某些新的论点(例如调性关系的分类法)；第三，本书特别充分地表达了勋柏格关于和声形成的作用的观点。

基 本 原 理

I. 和声的结构功能。
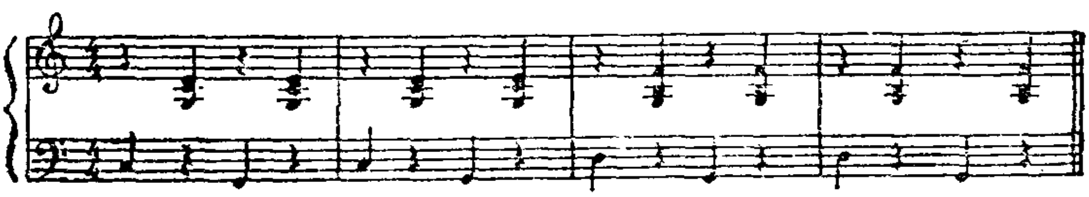
“和声的最重要的结构功能就是组成并划分出乐曲的独立部分和章节；由于划分为这样一些部分，形成段落和确定了并列和从属的关系”（勋柏格）。

一个孤立的三和弦的和声意义是完全不明确的。它可能是任何一个调的主和弦，或者是其他一些调的任何一个音级上的和弦。如果在它前后加用一个或几个三和弦，那么它的和声意义就能被限制在为数不多的调性中。由于这种排列的结构目的而使一系列和弦具有了明确的顺序。交替是无目的的，进行则力求达到明确的目标。目标能否达到，取决于和弦的延续部分：它可能需要这个目标，但也可能同它相对立。

进行可以有各种功能。构成进行的各和弦的对比，是由它的目标——即能否建立调性、转调、过渡、对比部分或对比主题——所确定的。

在民间音乐中经常见到主和弦与属和弦的简单交替；

例 28
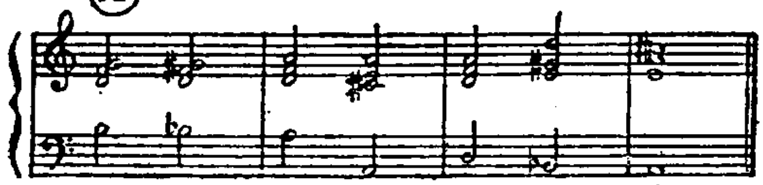


虽然属和弦与主和弦的交替是很简单的，但它有明确的目标——即建立调性。比较高级形式的进行是以收束来结束

的。

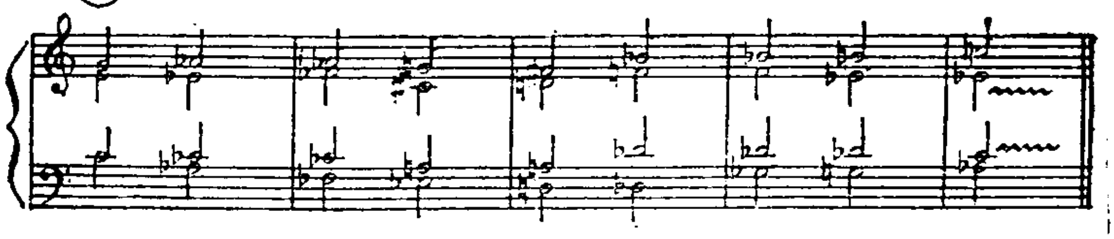
如果序进功能是向心的，这种进行消除了离心倾向，那么即可用克服矛盾倾向的方法建立调性。

反之，在转调时，离心倾向占优势。和声同明确调性的组成因素的关系则变成松散的和不巩固的。

例 29 Ⓐ



Ⓑ



在例 29 B 中，无论哪三个和弦都不是处于任何一个肯定的调性上。这种飘浮游移的和声，在幻想曲、喧叙调的转调结构中可以经常见到。

II. 和声的原则。

和声教给我们：

1. 哪些音和几个音可以同时发声构成传统的协和和弦与不协和和弦：三和弦、七和弦、九和弦以及它们的转位；

2. 和弦连接方法。和弦应该使用这个方法一个接一个地相继出现，以便为旋律伴奏，保持主要声部和次要声部之间的相互关系，保持在乐曲开始和结尾处所确立的调性，或者相

反地放弃某一调性(转调和再转调)。

各和弦都按照它们的基础——根音来注明。勋柏格确定和弦根音依据的准则不同于兴德米特的理论，它几乎同传统的准则完全一致。主要区别在于，V级音被认为是在导音上所构成的和弦的根音。

声部进行。在连接和弦时，各声部之中的每一个声部都不作不必要的移动(这时勋柏格援引了布鲁克纳称之为“最短距离的法则”)。为了避免声部进行中最重大的错误，需要避免大的跳进,并且保持共同音,避免隐伏的和平行的八度和五度。建议用反向进行,而不是平行进行。

对不协和和弦的处理。协和和弦（例如三和弦）互相之间的连接无特殊限制(如果避免了错误的平行进行的话)。不协和和弦则需作特殊的处理。在七和弦里，不协和音常下行二度，成为后一个和弦的三音或五音（在延留音时成为八度音)。在九和弦里,两个不协和音类似于七和弦里的七音。

外声部。最重要的是两个外声部的结构。低音部——这是“第二旋律”。

基础音(根音)进行。

根音进行有三种:

1. 强进行或升进行——a）向上四度或向下五度的根音进行;
   b）向下三度进行。

2. 降进行[①]—— a）向上五度(向下四

① 勋柏格预先作了声明,不应把“降”进行按相反的类推法称作“弱”进行。

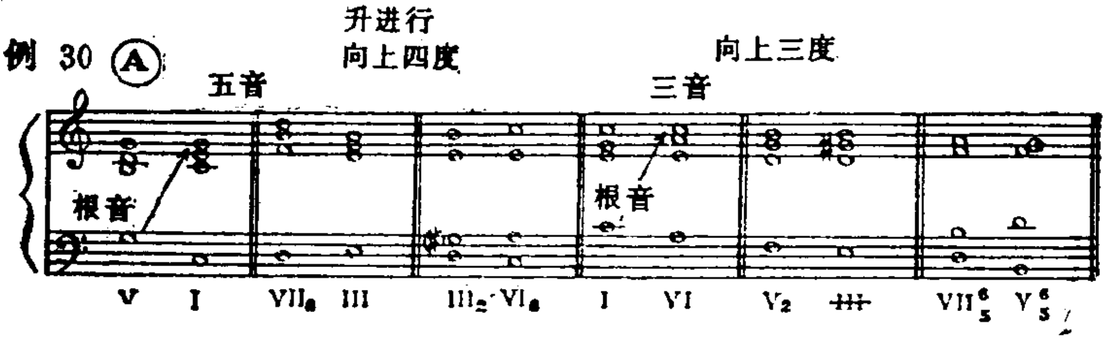
度）的根音进行；

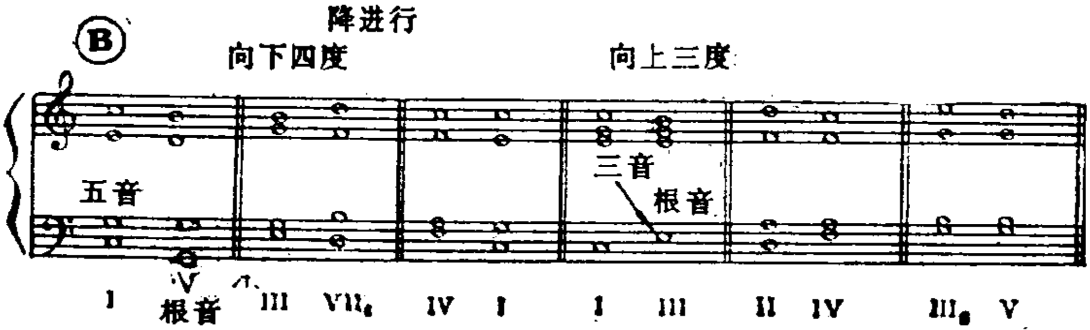
b）向上五度进行。

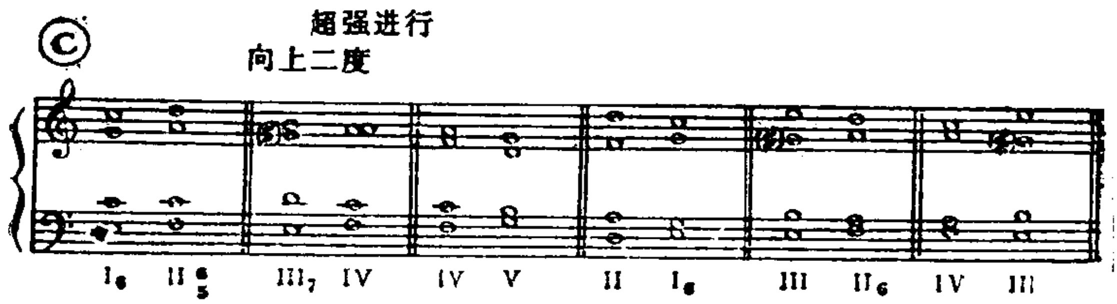
3．超强进行——① a）向上二度进行；

b）向下二度进行。

例 30







第一种进行（升进行）可以无限制地使用，但需防止单调的五度循环进行。

第二种进行（降进行）最好在三个和弦的组合中使用，其

① 即过分强的——Superstrong。

结果仍造成强进行（例如 I—V—VI，I—III—VI）。

第三种进行（超强进行）作为对正常进行来说是特别强的阻碍进行（假进行—deceptive progressions）来使用。例如 V_7—IV，V_7—VI。

小 调。

我们的两个主要调式在历史上来源于教会调式（church modes）。由于它们自己的来源，小调音阶包含两种形态——上行的和下行的。勋柏格把音阶的 VI 级和 VII 级①的音称之为“代替音”（后来称它作 substitutes——代替音）。由此而具有产生假关系的危险。非自然音的最重要的处理方法就是使它们中和，这要靠升音级只能向上作升高小二度进行，降音级只能向下降低小二度进行来达到。

调性的建立。

只有通过使用调性的所有的音才能表明调性。音阶和某些和弦的顺序可以更明确地建立调性。然而，在古典音乐和民间音乐中，如果不用调性外的和弦与此相抵触，那么只能用 I—V—I 进行。结束终止完全是为了使调性更明确。调式的三个主要和弦（在 IV—V—I 进行中）既排除了属调性的可能性，又排除了下属调性的可能性。勋柏格认为，处在结束位置的 V 级，任何时候都不能用其它级上的和弦来代替（但 II 级或 VI 级可以代替 IV 级）。

终止的主四六和弦往往作为有准备的或无准备的延留音

① 勋柏格标记为#VI和#VII。

而出现。如果它出现在其它位置或其它音级上，那么就会使人觉得这是错误的。

半终止——仍然用同样的那些音级，即使在完全的终止式中，仍应停留在V级上。
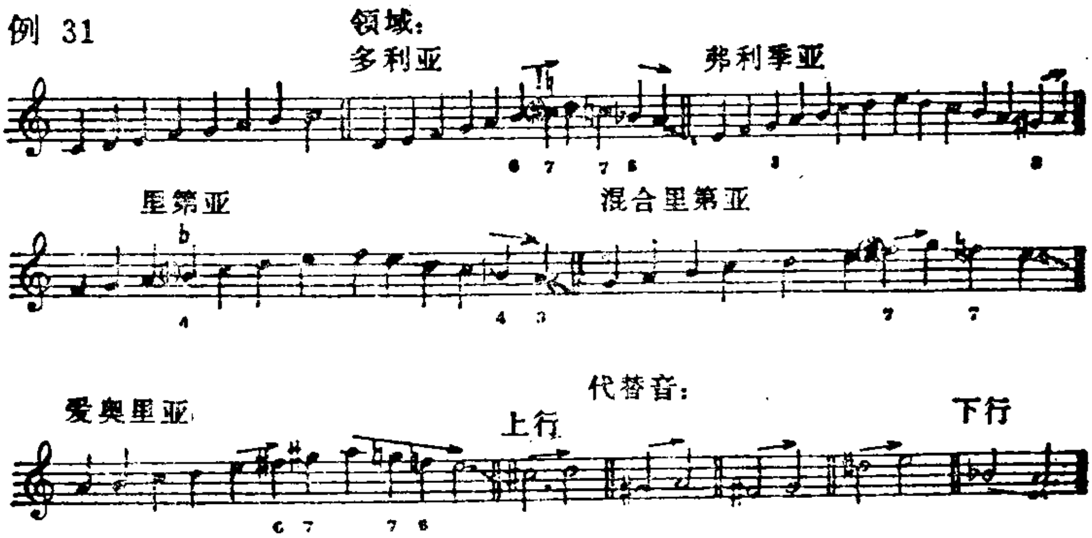
变格终止(IV—I，II—I)和弗利季亚终止（II—III 或II—$\overline{\text{III}}$[1]），只是表现风格的手段，与和声结构无关系[2]。

III. 代替音和领域(substitutes and regions)。

如同平行小调音阶的代替音来源于爱奥里亚调式一样，其它一些代替音来源于其它相应的调式。

C大调各代替音的来源

例 31
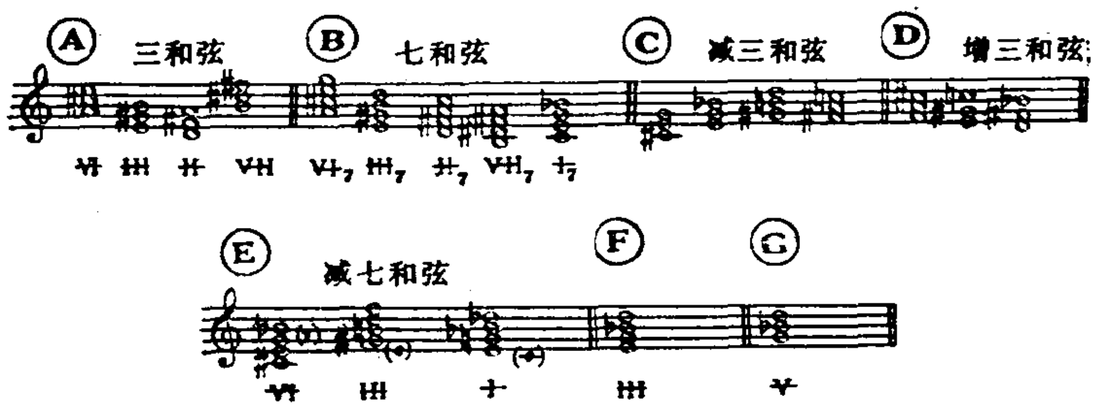


不应认为这里只是摘录了几种不同的调性。所有这些音阶都是C大调主要音阶的各音级在八度范围内的各种不同半音变化变体的代替音。由于用这种方法所获得的一些音的参

① 勋柏格在罗马数字上标一横线，表示在该音级上和弦的任何半音变化。例如$\overline{\text{III}}$在这里表示为大调第三级。

② 勋柏格所谈的这点，显然是指结束终止功能中的两种。

与，形成了该调性体系内许多新的和弦，而这些和弦乃是相应的自然三和弦与七和弦的半音变形。勋柏格称这些和弦是“人为的和弦”(artificial)；如果这些和弦是属形式的，则称作人为属和弦。例如，例 32 B 中的 VI 级属七和弦或 32E 中的 VI 级减七和弦。
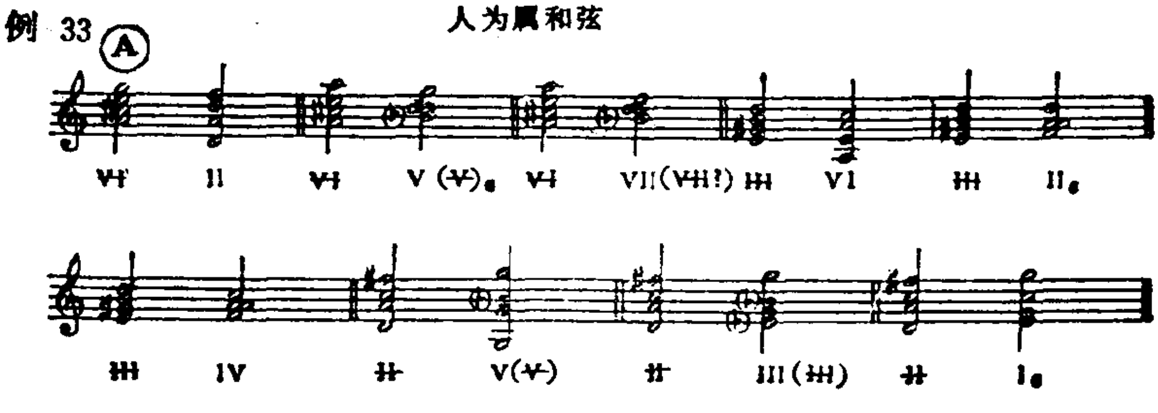
例 32　“人为的”（副属）属和弦
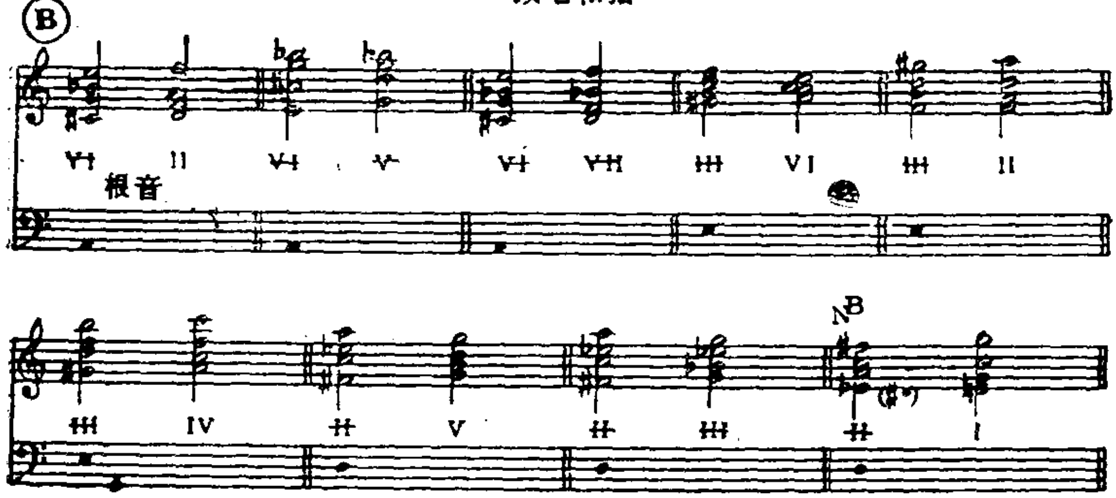


人为的属三和弦、属七和弦和减七和弦，在使用时按照 V—I、V—VI 和 V—IV 形式进行，因为它们的三音是人为的导音。

代替音和领域
人为属和弦

例 33

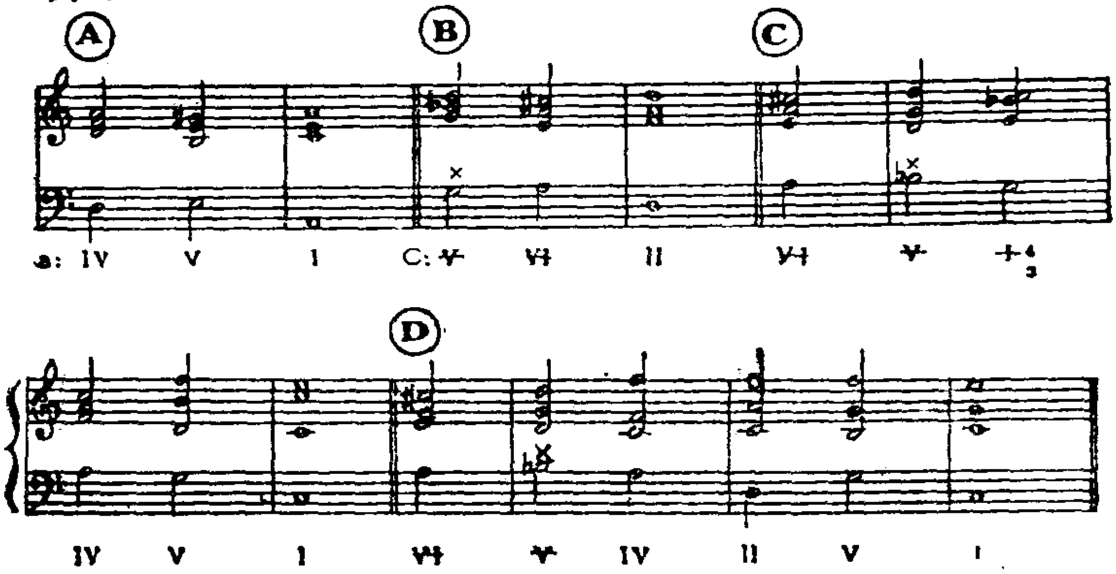


减七和弦



人为的 V 级小三和弦按照小调 IV—V 形式来使用，但也可能是这样的 V̶—I̶ 或 V̶—IV

例 34
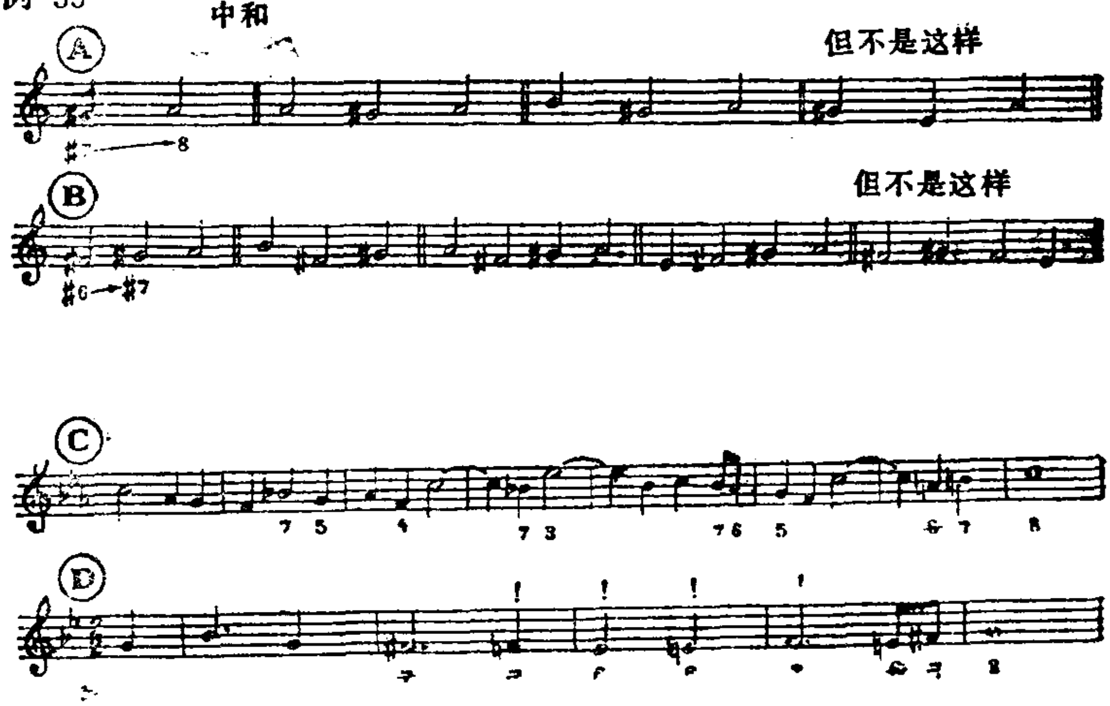


III 级上的小七和弦(参看 例 32 F)按照小调II—V、II—I 和 II—III 形式来使用。建立在 II 级上的人为属和弦类似于我国所采用的终止式中的重属七和弦的形式。

音阶以外的音可以用类似自然音阶或变音音阶进行的方

法来导入。第一种方法按照小调 $_{B}$VI—$_{B}$VII（升 VI 级到升 VII 级——译注）形式。升音用上行来中和，降音用下行来中和。两种方法都是为了使声部的旋律进行更完善。

例 35



在教会调式中只使用四种上行导音和一种下行导音（leading ton)。这些代替音和其他代替音是以调性同它领域(rigions)内相关的各部分为依据，也可能是独立的调性。

这样解释可以保证对一首乐曲的和声统一性有深刻的理解。过去在理论上把代替的音与和弦同普通自然音的混合使用看作是转调。这是狭隘的观点，因此也是过时的调性观念。除非一个主要调性长时间地被屏弃，并且建立起一个新的调性，否则都不应该说是转调。领域（区域）的概念是单一调性原则合乎逻辑的推论的结果。主调的每一次离调都应被认为是调性内的现象。在一部作品里只有一个调性，每一个不同

的调性部分仅仅是和声平衡、对比的领域。

单一调性也包含着转调——进行到另一个调，甚至把它变成好似新的主音一样的倾向中心。

勋柏格在该书第 20 页列举了一个大调性的调性领域的完整图式。

MM							♭mVM
Mm	M	m	D	V	♭MD	♭mV	♭mVm
MSM							♭mVSM
Msm							♭mVsm
SMM							♭mM
SMm							♭mm
SMSM	SM	sm	T	t	♭M	♭m	♭mSM
SMsm							♭msm
S/TM							♭smM
S/Tm	S/T	dor	SD	sd	♭SM	♭sm	♭smm
S/TSM							♭smSM
S/Tsm					Np		♭smsm

图式中的大写字母表示大调，小写字母表示小调；字母左边的降记号表示降音级。

字母表示的意义

T——主调	m——中音小调
D——属调	Np——拿波里和声（降 II 级）
SD——下属调	dor——多利亚（II 级）
t——主音小调	S/T——上主音调（大调 II 级）
sd——下属音小调	♭M——降中音大调
V——▽级小调	♭SM——降下中音大调
sm——下中音小调	♭MD——降中音大调上的属调

♭m——降中音小调　M——中音大调

♭sm——降下中音小调 ♭mV——降中音小调 V 级

SM——下中音大调

在有两个字母记号时，第一个字母表示和主调的关系，第二个字母表示和第一个字母领域的关系。例如，♭mVsm 表示在降中音小调的 V 级领域内的下中音小调（即建立在 ♭e 小调的属小调第 VI 级上的 ♭g 小调领域）①。在图式中，领域的排列顺序既说明性质，又说明它们同主调之间级的关系。

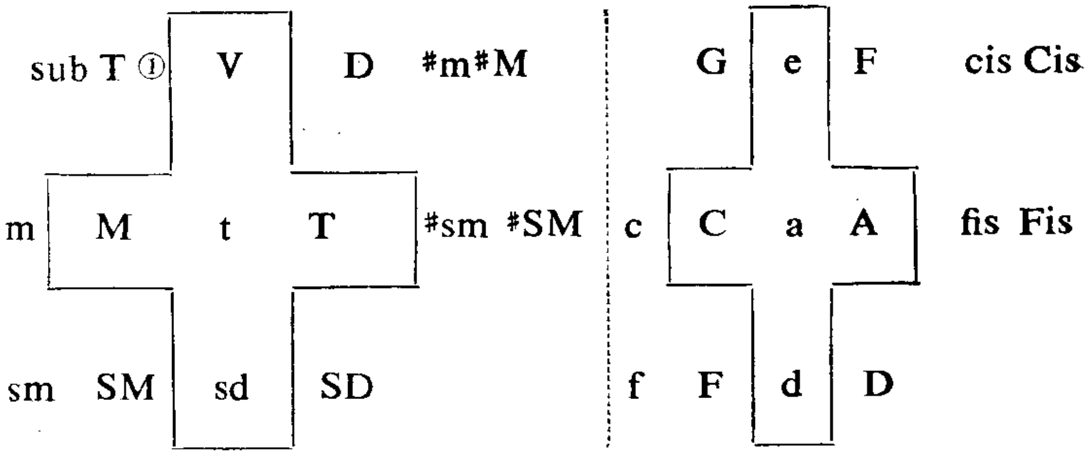
上面所列大调领域表，实际上指明了所有领域同调性中心的功能关系。依照同一体系绘制的下表，是表现具体的主调（C 大调）在明确的调性领域中的相互关系。

Gis							Des
gis	E	e	G	g	B	b	des
Cis							Ges
cis							ges
Cis							Ges
cis	A	a	C	c	Es	es	ges
Fis							Ces
fis							ces
Fis							Ces
fis	D	d	F	f	As	as	ces
H							Fes
n					Des		fes

按照勋柏格的意见，主音小调不具有大调那样的权能。因此，小调中的从属领域比大调的从属领域少。下面是小调领
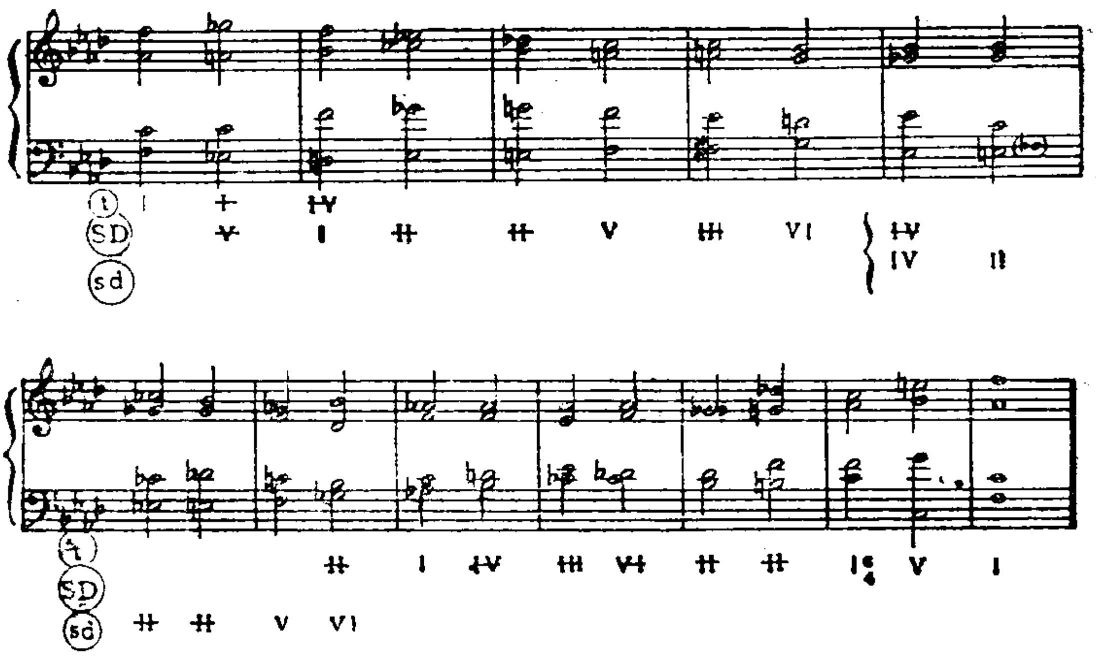
① 此处所举例子是最复杂的一种。其它很多双记号比较简单，例如，SMSM——下中音大调上的下中音大调（即升 F 大调）。

域的图式：



现在让我们援引能够说明勋柏格领域体系中很多和声进行实例的一个例子：

例 36 t-SD-sd-t
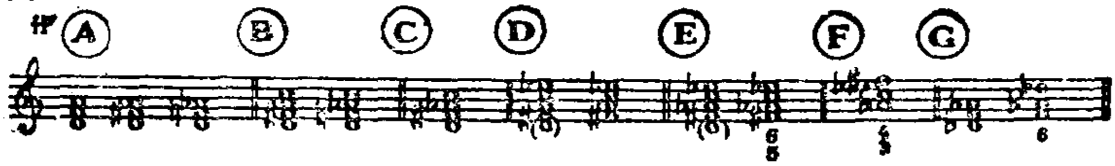


① 下主音调是一个术语，它类似于上主音调一词。如果上主音调是高于主音大调两个五度的领域，那么下主音调则是低于主音小调两个五度的领域。

IV. 变和弦①。

多样化的丰富和华美的和声是以调性和它的各领域之间的关系为基础的；在允许把这种关系的影响扩展到可以运用代替和弦的时候，它便掩盖了它们自己原来的起源。其中有不少这样的和弦，它们好象游移似地徘徊在调性的各领域之间。而且每一个“变化”和弦都应该体现在自己的级上。即使看起来是极不寻常的进行，也应该是合乎常规的。

勋柏格详细地分析了各级上的变和弦，其中特别研究了II级上的变和弦组。

例 37
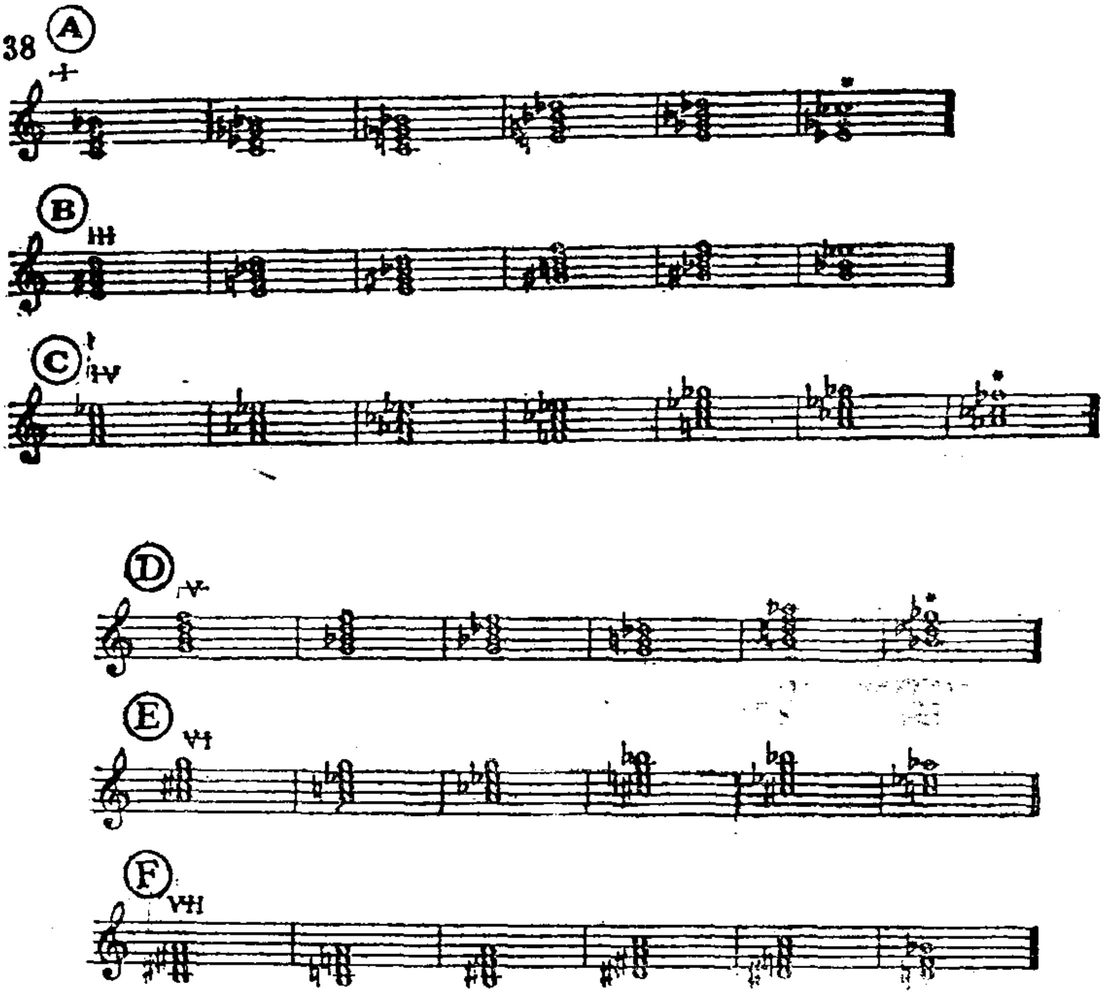


这里需要讲明，为什么在减七和弦（例 37 D）里不应该把按三度排列的和弦低音看作是根音（乍看起来，例 37 E和37 F 的和弦标记法是很奇怪的）。勋柏格写道，把 #Fa 音视为减七和弦的根音是不合逻辑的，因为 VII—I、IV—V 的进行既是阻碍进行，同时又正如它们的功能显示的那样实际是正格进行。应该指出，勋柏格的 II 级附属和弦和拿波里和弦被认为是同一个级上的和声。

在 II 级上做到的（例 37），可以转移到其余六个音级上。
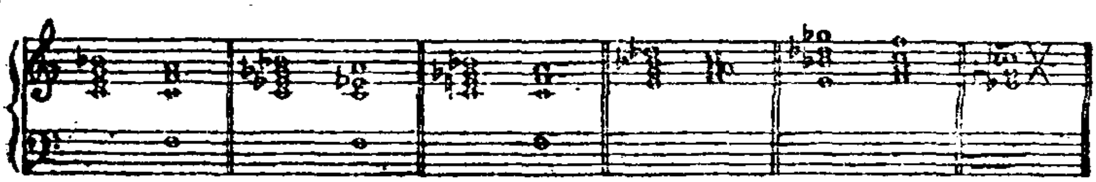
---

① 勋柏格使用 transformations一词——意为改变、变化。德文译名（爱尔温・施台因）为 Alterierungen。我们使用“变和弦”这个词，系指和弦在该音级上进行的任何半音变形。

例 38
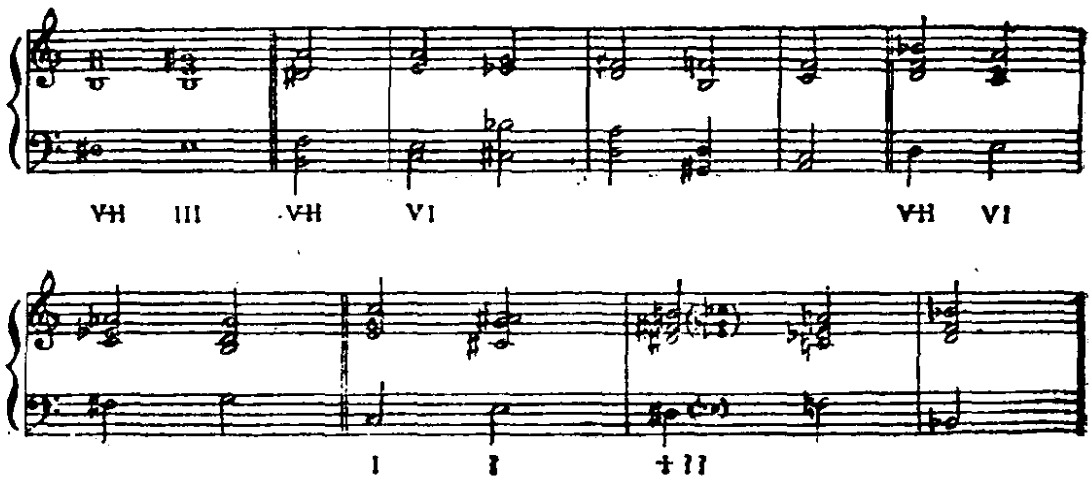


需按 V—I、V—VI、V—IV 的原则来使用这些和弦。初看起来，其中有些和弦是不能使用的。另一些和弦只有在某些结构需要的情况下才能使用。如果有可能把它们隐蔽在各近关系领域中(类似于拿波里六和弦)，那么，这些和弦是可以使用的。现举几个实例如下：

例 39　　正格进行　(I—IV)
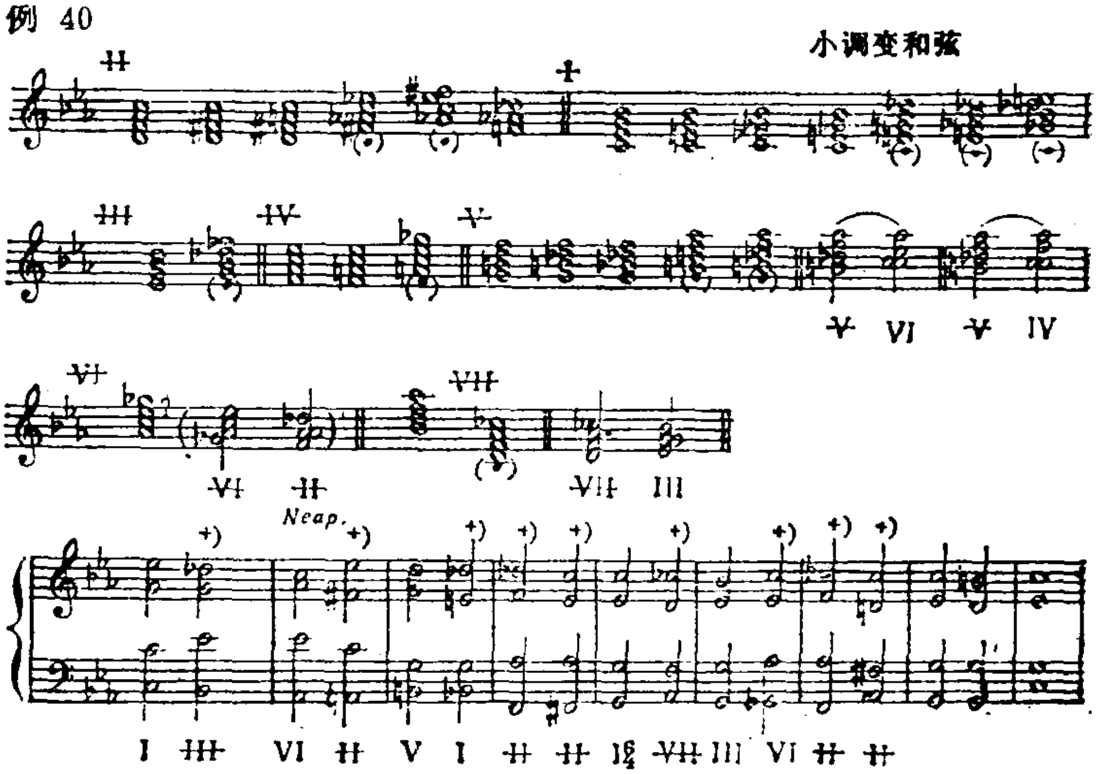


距离太远



小调变和弦实例:

例 40



V. 游移和弦(**vagrant harmonies**)。

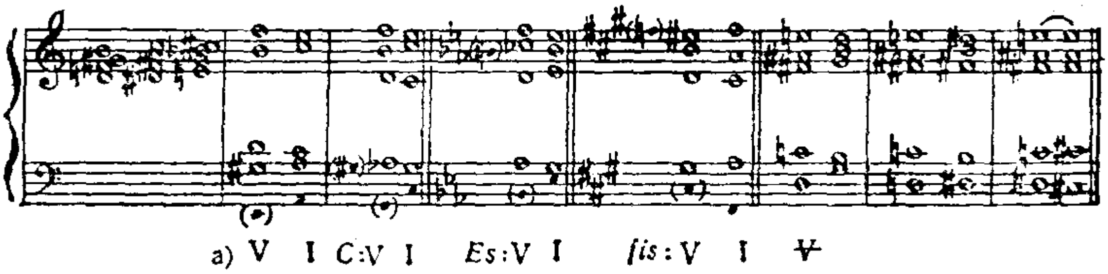
勋柏格把实际上能够属于所有的调性或至少属于很多调性(或领域)的和弦叫作游移和弦。游移和弦在不同的调性中

完成同样的功能。首先，减七和弦与增三和弦就是这样的，各种不同形式的全音和弦也同样如此。因此，它们的典型特点就是意义的多重性。例如，减七和弦总共只有三个，增三和弦有四个。根据这点，每个减七和弦至少属于八个调性（或领域），每个增三和弦属于六个调性（或领域）。

有许多变和弦就其结构来说是游移和弦。除减七和弦与增三和弦外，由于增五六和弦与增三四和弦的多重意义，它们也同样是游移和弦。

如果在增三和弦上添加小七度音或大九度音，则可获得许多种游移和弦。
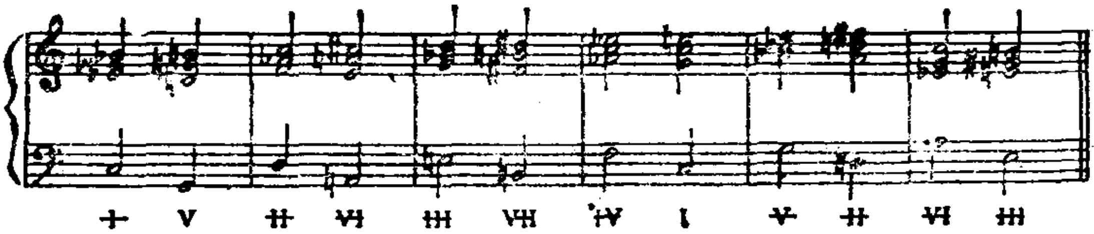
例 41



和弦性质的改变也就意味着音级的改变。从结构功能的角度来看，只有基础音（根音）才具有决定性的意义。音乐感情特点或实际创作往往要求急剧的改变或强烈的对比。

勋柏格举贝多芬《第八交响曲》末乐章作为例子，极响亮的 #do 音（fortissimo）先是被理解为处在sd领域（F大调），随后又被理解为升f小调的V级。许多实例证明，游移和弦可以用于单一调性结构和转调结构，也可用于模进。现举其中的一例：

例 42



VI. 大、小调的互相交替。

大小调交替概念在这里不包含某种新的具有实质性的东西。异乎寻常的只是在勋柏格的调性领域理论范畴内进行阐述。

VII. 调性关系的分类。

勋柏格在引用十九世纪以前(包括十九世纪)调性时期作曲家的创作实践的同时,制订了各调性关系的如下分类:

大　调:

第一类——直接近关系(与主调的关系):SD、D、sm、m

　　　　同主调有五个(或六个)共同音的关系

第二类——间接(indirect)近关系:

　A. 通过共同的属和弦:

　　(1) t、sd、V

　　(2) SM、M

　B. 通过对称移调:

　　♭M、♭SM

　　同第一类各领域或同主音小调的近关系;同主调有三个或四个共同音的关系

第三类——间接关系:

♭m、♭sm、MM、Mm、♭smSM、♭smsm

所有这些领域，同第二类各领域相比（它们的关系以此为基础），距离主调都比较远，同主调的共同音很少（或者完全没有）。表中的后四种领域同主调的关系是比较远的，但通过等音转换可以变成关系比较近的领域。

第四类——间接远关系：

Np、dor、S/T、♭MD、♭mV

这几个领域在这里以下列方法同主调进行连接：

dor＝下属音上的下中音小调

S/T＝下属音上的下中音大调

Np＝下属音小调上的下中音大调

♭MD＝降中音大调上的属大调

♭mV＝降中音小调上的V级大调

第五类——远关系：

（其余二十个领域①）。

现把C大调具体调性领域列下：

第一类—F、G、a、e

第二类—c、f、g; A、E、Es、As

第三类—es、as; Gis、gis、Fes、fes

第四类—Des、d、D、B、b

第五类—Cis、cis、Fis、fis、H、h、Des、des、Ges、ges、Ces、ces

---

① 在勋柏格的第五类里列举了二十二个领域（显然，从第三类中取消♭smSM和♭smsm是错误的）。德文版对此错误做了纠正。

在十九世纪的音乐中，后两类(第四和第五类)通常只在奏鸣曲式的展开部才可遇到。但在莫扎特《费加罗的婚礼》凯鲁比诺的短小的谣唱曲《心儿在激动》的中间部分，以及贝多芬奏鸣曲 Op. 53 和奏鸣曲 Op. 31№1 呈示部的主要主题内 ♭MD(降 B 大调的 As) 就曾出现过。关于凯鲁比诺谣唱曲的和声，勋柏格指出:“少年侍卫凯鲁比诺既会自弹自唱，同时又是诗词作者。这段音乐是否似乎是他创作的呢？莫扎特是不是想用如此怪癖的和声进行来暗示凯鲁比诺职业上的缺点呢？”(第 69 页)。

对于评价小调中的调性，要用不同的标准，因为它们没有自然属和弦，而两个上行的代替音增加了可使用和弦的数目。自然小调同自然大调的主要区别是：V 级不是属和弦；而中音和弦(平行)表现出类似于属和弦的作用；此外，没有多利亚 II 级。

来自上行音阶(即旋律调式音阶)的关系，包含着一个具有功能性的属和弦，但做为大三和弦的下属和弦，脱离主调领域要比大调的下属和弦远些。

小调中的调性关系分类:

1．近关系：M、T、V、sd

2．间接近关系：D、SM

3．间接关系：m、sm、SD

4．间接远关系：♯sm、♯SM、♯m、♯M、subT、subt、NP

5．远关系：所有其他领域

a 小调中的调性领域关系如下:

1. 近关系：C、A、e、d

2. 间接近关系：E、F

3. 间接关系：c、f、D

4. 间接远关系：fis、Fis、cis、Cis、G、g、B

5. 远关系：其余领域
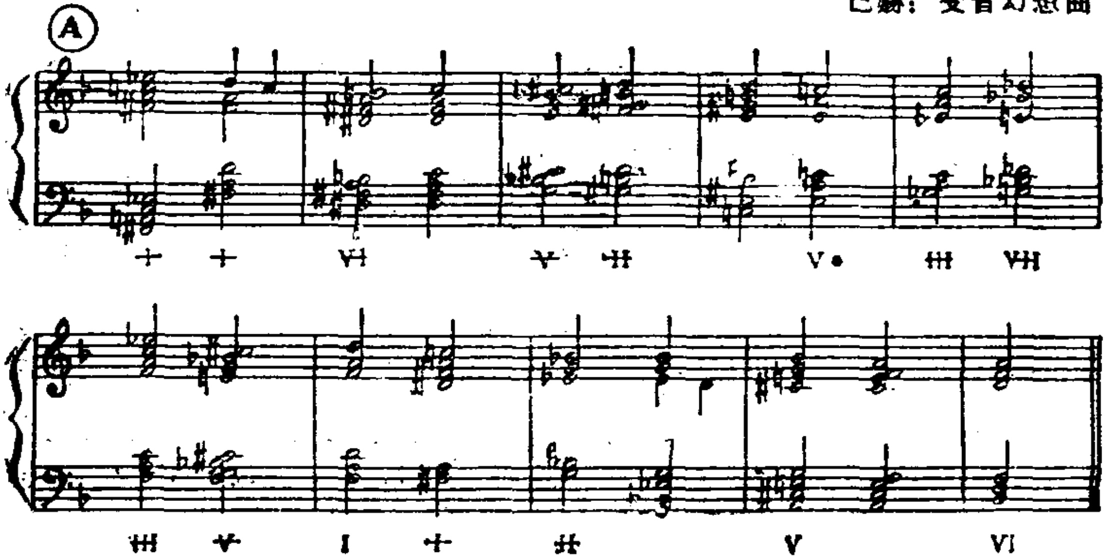
VIII. 扩张的调性

勋柏格并未给他所指的"扩张的调性"这个术语作出一个定义。但从上下文关系中可以清楚地看出，在他的解释中，扩张的调性——这就是用变和弦或其他领域的和弦加以丰富的自然大调或小调。在这里可以举出很多的例子，如：瓦格纳、施特劳斯、勃拉姆斯、巴赫、贝多芬、舒柏特，以及海顿、德沃夏克、格里格、布鲁克纳、沃尔夫、比才、弗兰克、德彪西、雷格，和勋柏格自己（作品六中的两首歌曲）的例子。
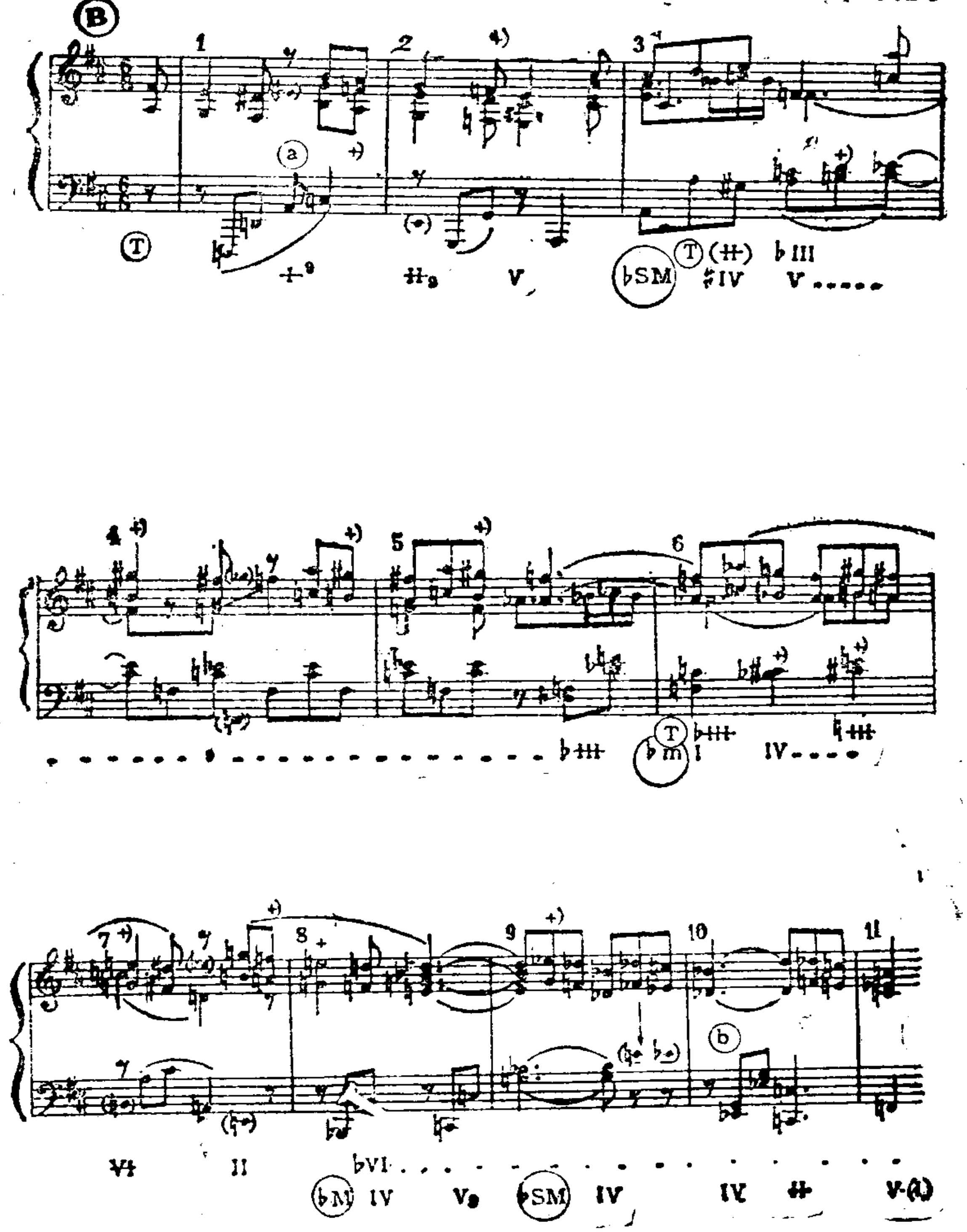
现举两个扩张调性的范例：

例 43

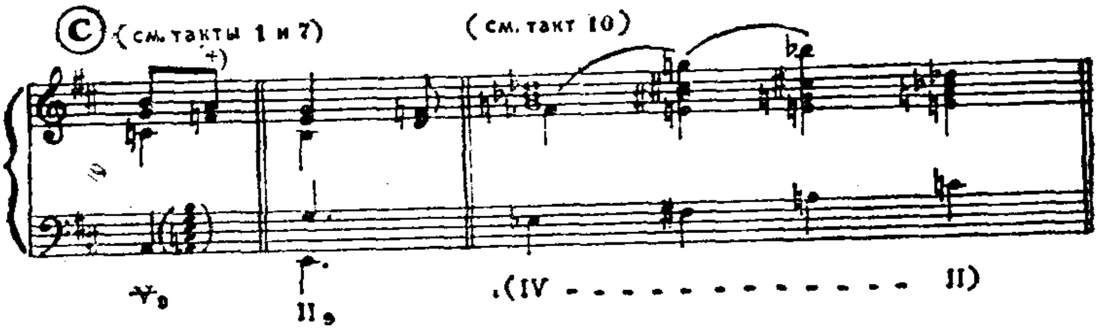
巴赫：变音幻想曲



勋柏格：漂泊者 Op. 6 № 8



“+”号为经过音或自由延留音



扩张的调性是勋柏格早期(1896—1906)创作的特点。对例 43 B 的分析证明，领域的更换最初只发生在第三小节(♭SM)，然后在第六小节(♭m)、第八小节(♭M) 和第九小节(♭SM)。自由的延留音和经过音只具有旋律意义，而无和声意义。

IX. 应用于各种不同结构目的的序进

勋柏格强调音乐理论的实践性。当然，他关于和声理论的全部阐述都只是为调性结构实践这一目的服务的。勋柏格在任何地方都不会陷入“单纯理论”中去。为各种不同结构目的使用和声，实际上是实地研究和声与形式。

然而，勋柏格所研究的主要不是全部形式的构成，而是形式的各个最重要的组成因素和组成部分。这就是 Der Satz (德文:句子——译注)(英文为 sentence，在俄文里没有适合的词)。

乐段

结尾

对比性的中段

模进的变化

持续音

过渡

展开部

游移的和声

自由曲式①。

对于勋柏格所讲的关于和声构成的作用不可能进行详细的论述，现只谈谈其中的几个问题。

在德国文献中被称作Satz的一词，我们叫作不重复的或仅有一个结构的乐段（或叫乐段)。例如，贝多芬《c小调变奏曲》的主题和《第一奏鸣曲》主要主题的形式都是这样的。贝多芬奏鸣曲Op. 2№3和Op. 10№1这两部作品的第一乐章的主要主题也都是用复杂化了的这种形式创作的。

但这些名词并不是很确切的。用这些名词所表明的形式从来都不会是一致的，因为这种形式总是分成几个部分，并由具有不同意义的几个部分组成。这种形式几乎在任何时候都是不重复的；但是，那种使整个结构具有循环性的各大部分的反复除外。应该象表达“非循环结构”的含义那样来更精确地说明这个定义（即仅有一个结构，不重复的结构)。但是不要认为这个定义与词义明确的“乐段”这个术语存在着明显的矛盾。

本文的任务不是专门研究形式问题。因此，我们只来谈谈这个名词问题，让我们权且仍保留习惯上叫做“非反复结构乐段”的这个名称。

① 勋柏格称之为“所谓自由曲式”。

这种八小节“教学式样”的乐句是用下列方法构成的：开始的两小节，接着是它的变化重复，第 5—6 小节为两个模进音组[①]，第 7—8 小节则是在不同级上的终止。下面是开头两个两小节的和声图式：

I—V　　V—I

I—V　　II—VI

I—V　　VI—III

I—IV　　IV—I

I—IV　　II—V

I—VI　　II—VII　等。

整个八小节图式：

小节：	1—2	3—4	5	6	7	8
1. T	I—V	V—I	VI—II	VII—III	VI—IV	I^6_4—V—I
2. T	I—V	V—I	VI—II	VII—III	⎡TVI—ǂǂ ⎣DII—V	V I
3. T	I—V	∀—I	VI—II	VII—III	mVI—II	I^6_4—V—I

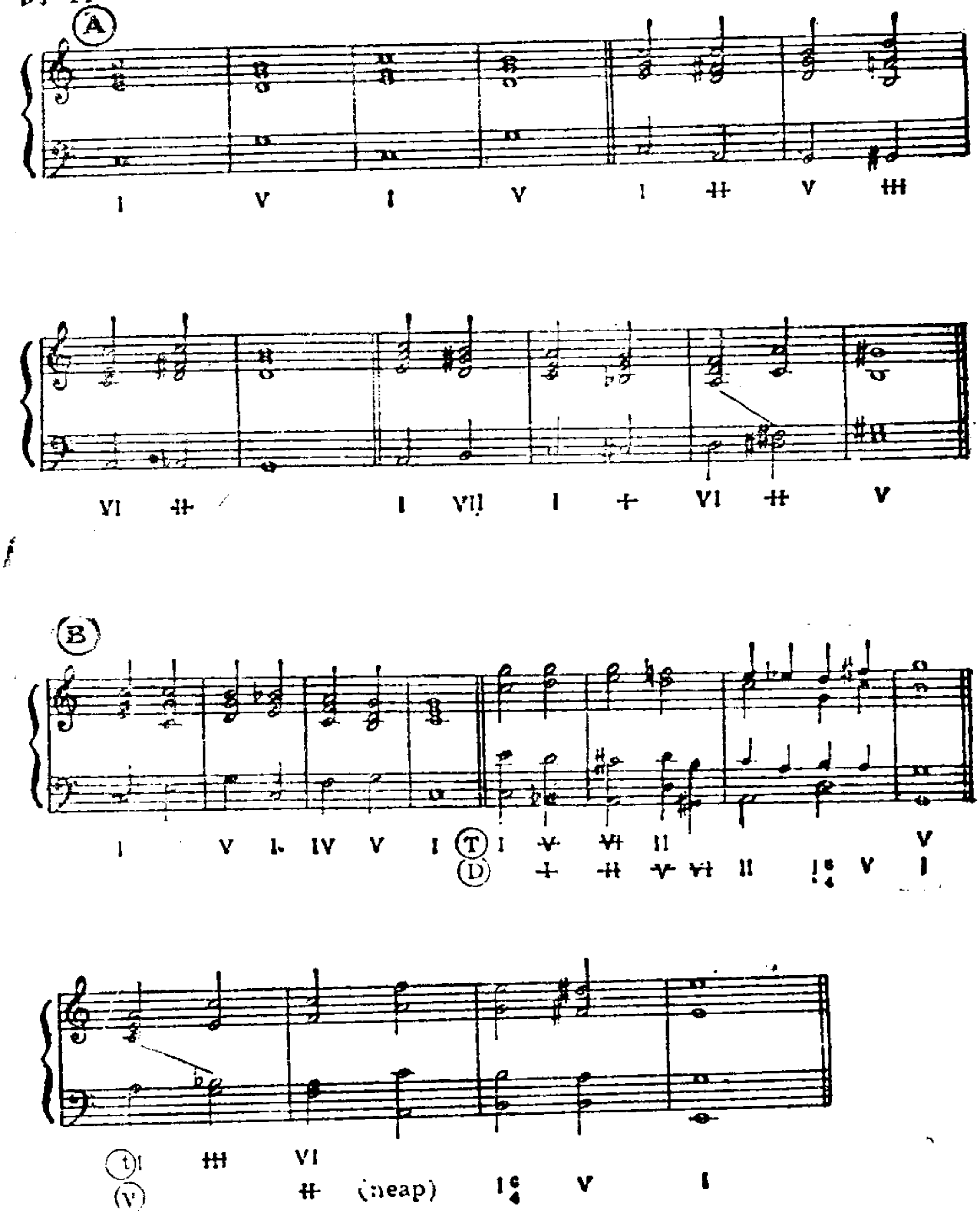
可用类似方法分析“教学式样”的乐段和曲式其他部分的组成因素。

勋柏格列举了乐段的第一个乐句组（A）和第二个乐句组（B）：

---

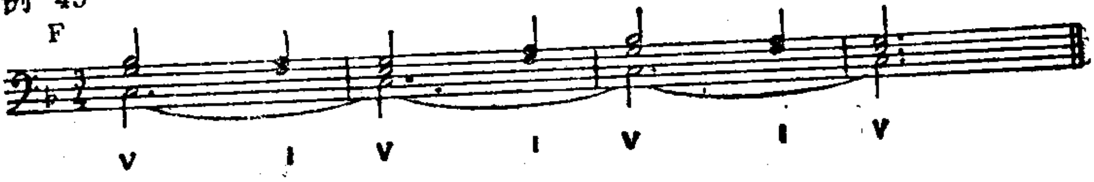
① 勋柏格只是把一个音组成几个音组的重复称为模进。他认为第一个音组是模进的原型。
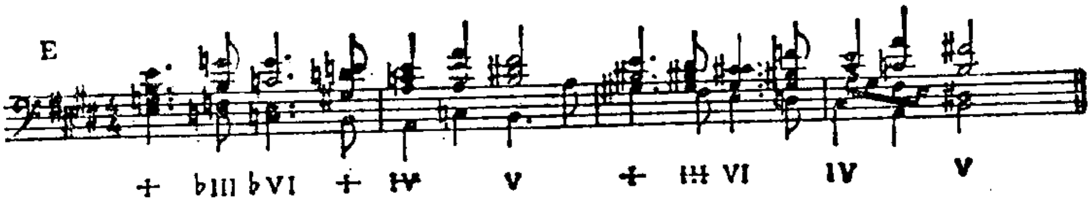
例 44
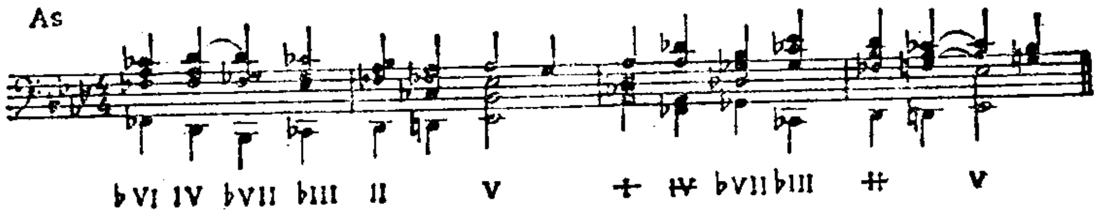


强调指出和声在构成对比性中段里起着决定性的作用之后，勋柏格列举了中段的和声结构的例子:

例 45
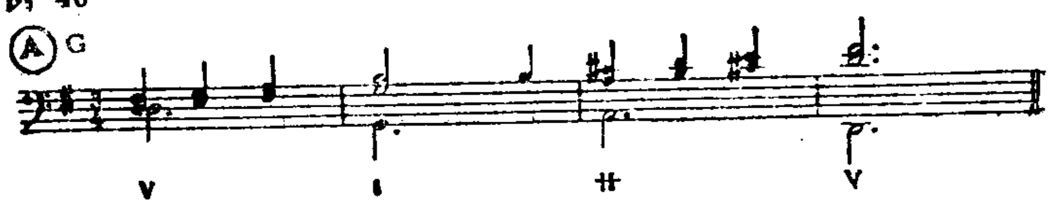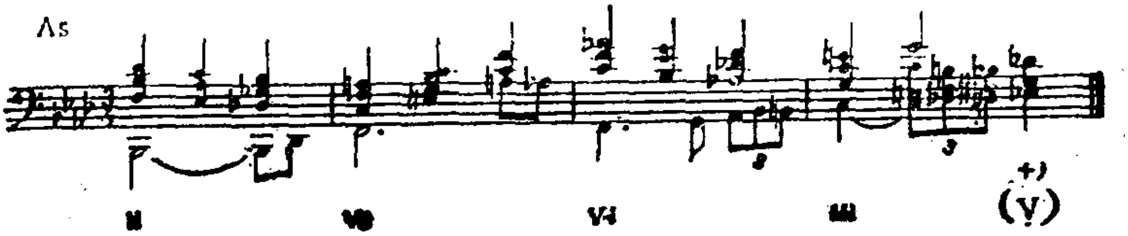






让我们也列举几条模进(例 46A)、模进的变化(例 46B)、过渡(例 46C)的例子——“长时间规避的方法是为了造成各主音之间的对比”:
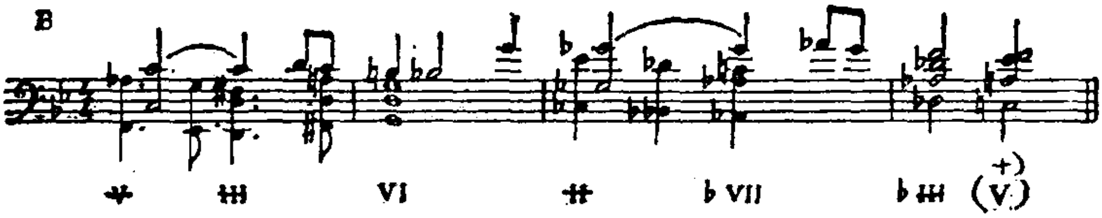
例 46



As
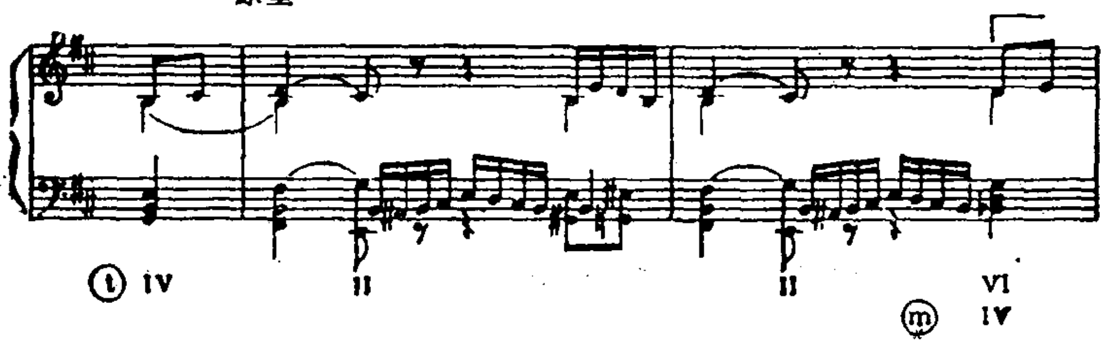


B

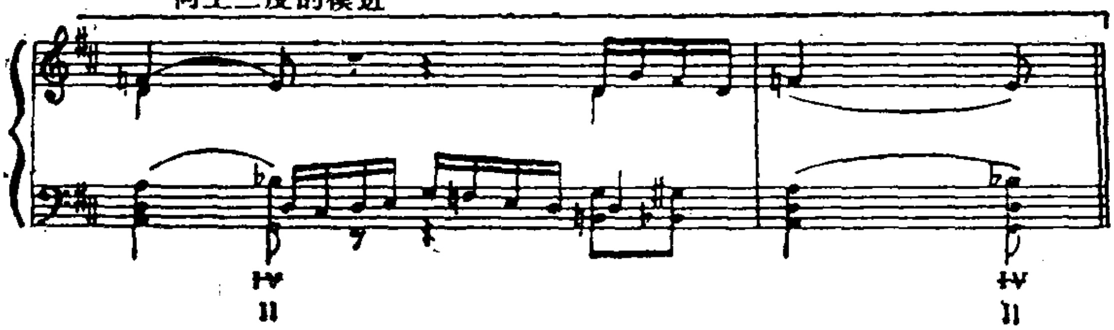


柴科夫斯基：第四交响曲
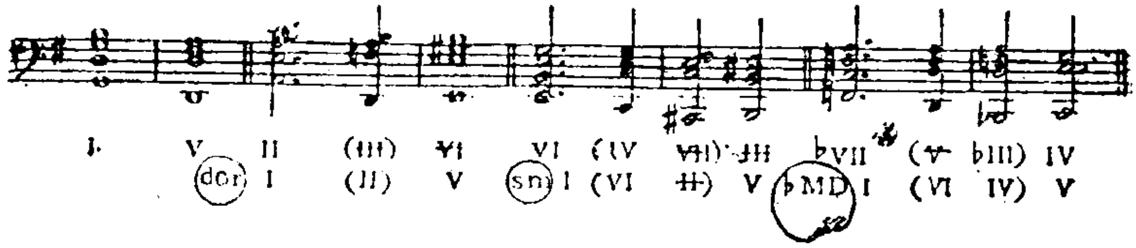
原型



向上三度的模进

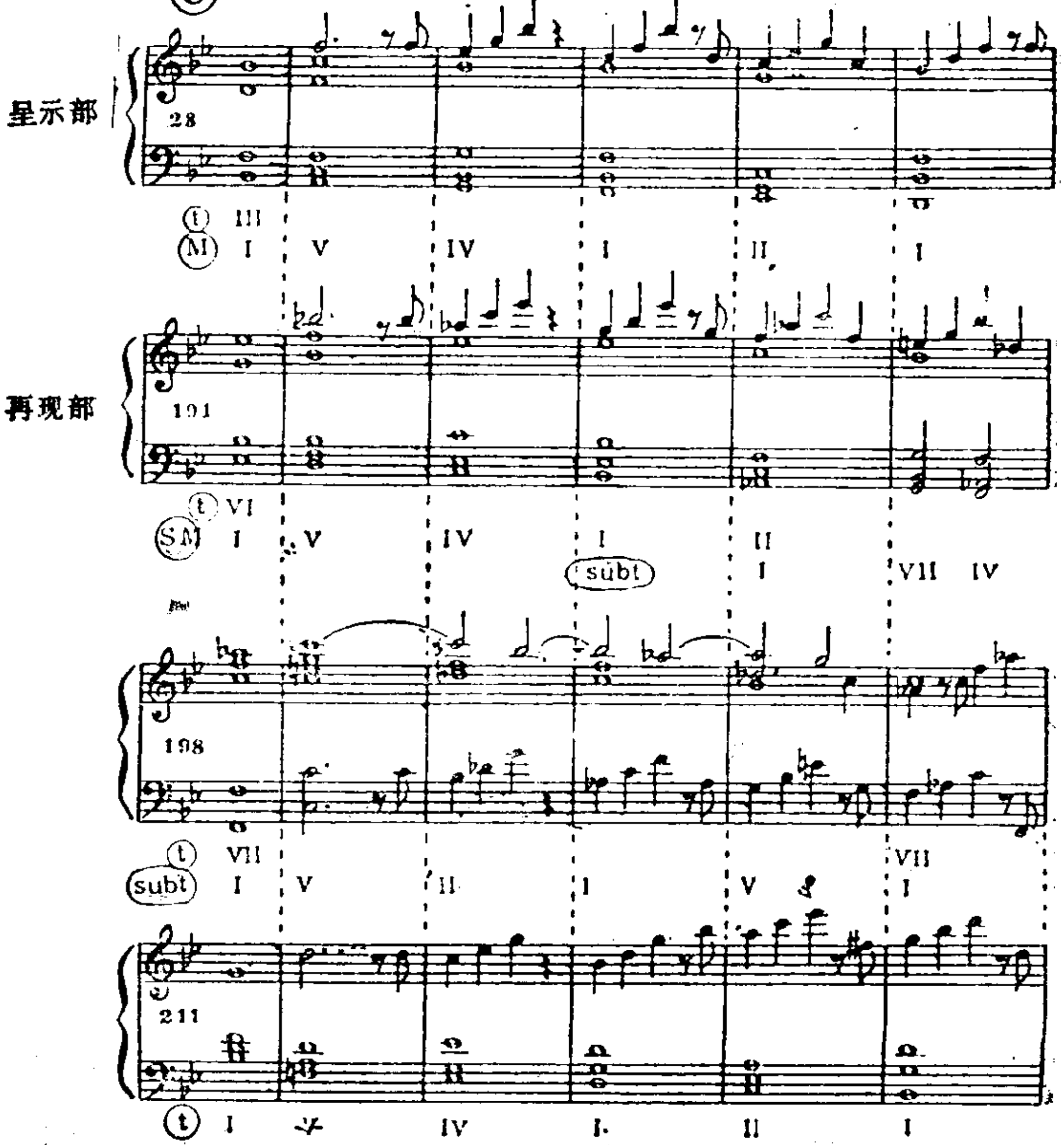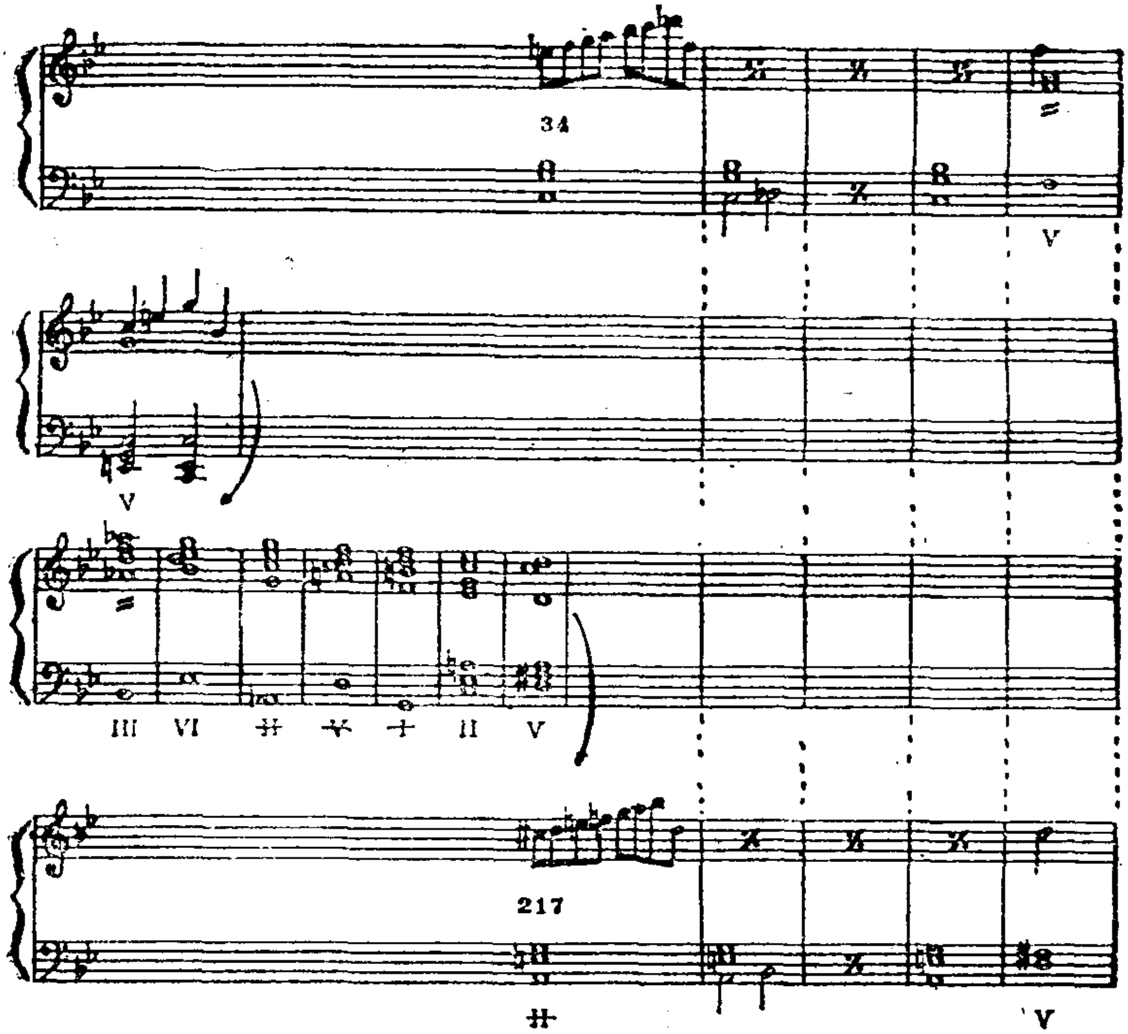


B



莫扎特：《g小调交响曲》

C





勋柏格对于形式的每一个组成因素都做了技术性的或美学性的论述。例如，他对持续音的论述是:“持续音是一种延迟或抑制作曲技术的手段，它可能出现在乐曲各个不同的地方”。“总的来说，认为‘任何’一个和弦都可以和持续音一起使用的论点需要纠正。除在风格和结构上与前后有联系的和弦外，无论任何和弦都不能和持续音一起使用:换言之，只能使用那些任何声部都不含有持续音时也能适用的和弦”①。

① 俄文引文和英文本此处不完全一样，现采用英文本的中译。——译注

"总之,从结构功能的角度来看,持续音没有多少值得论述的地方"。"利用持续音掩盖和声的贫乏性或不良好的低音部的错误是不允许的。遗憾的是,具有一般才能的作曲家们所使用的大多数持续音都是这一类的。这是最贫乏的主调音乐形式"(第 137—138 页)①。

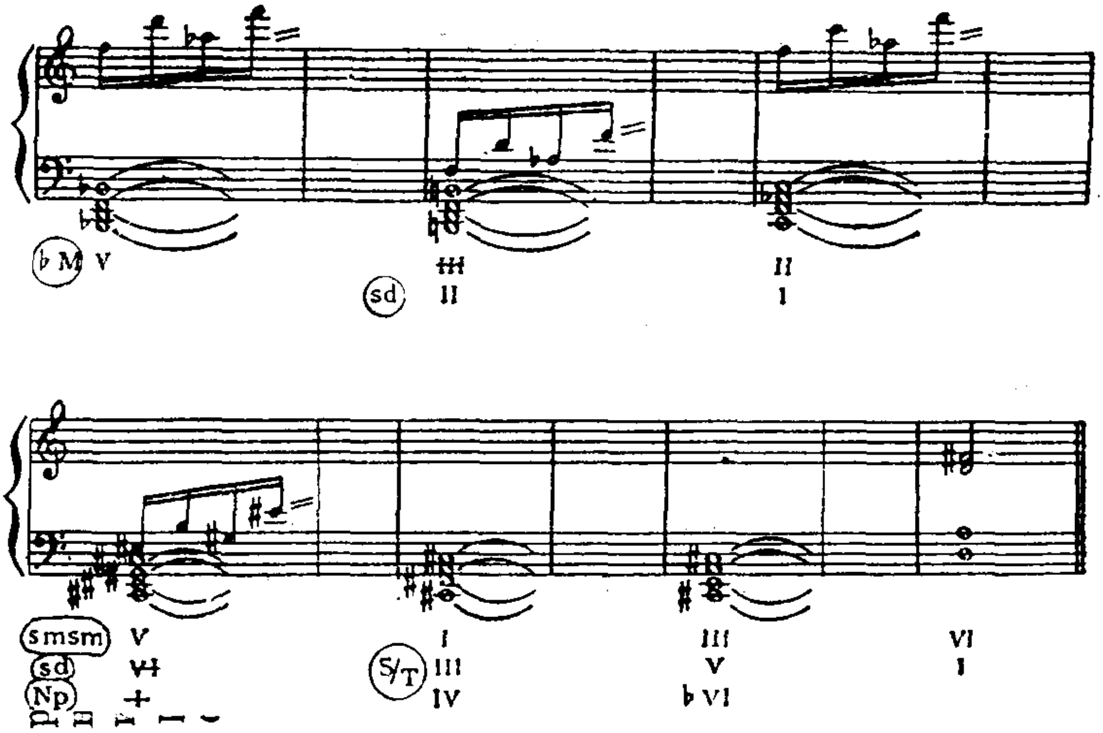
展开部:"几乎每一部大型作品都包含着一个或几个用转调方法构成的部分。在中型作品(小步舞曲、谐谑曲等)中,它们最好叫作对比性的转调(中间)部分。在比较大的曲式中,为了适应其第一部分和再现部比较复杂的结构,则需要一个更细致琢磨并包含几个部分的对比性的第二部分"。"展开部一词意味着在转调过程中,通过在第一部分未经转调的各主题的领域对比贯串过去(德文为 Durchführung)"(第145 页)。勋柏格对下列作曲家作品转调部分的调性结构进行了分析:巴赫的《第二英国组曲》中的前奏曲《和第六组曲》中的吉格舞曲,海顿的《G 大调交响曲》"惊愕",莫扎特的《g 小调交响曲》第一乐章和末乐章,贝多芬《第三交响曲》,舒柏特的四重奏 Op. 29,门德尔松的《第三交响曲》,舒曼的《降 E大调钢琴五重奏》,勃拉姆斯的《第三交响曲》。

在扩张调性中可以包含游移和弦的片段:游移和弦是以多重意义为根据的。特别适用于这一目的的游移和弦有:减七和弦、增三和弦、增五六和弦和增三四和弦、拿波里三和弦、其它变和弦与四度和弦。甚至三和弦与属七和弦也可看作是

① 当然,不应认为勋柏格一般反对给持续音以应有的注意。这里讲的仅仅是指在普通作曲家创作中暗含的危险性。

游移和弦。下面是游移和弦的实例:

例 47　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬：奏鸣曲　Op. 2 № 3



过去的理论家们往往把引子、前奏曲、幻想曲、随想曲、宣叙调以及其他类型的结构列入没有“任何特定形式”可以遵循的、“不受形式约束的自由结构”。勋柏格写道，对这些人来说，曲式不是有组织的结构，而是一种束缚。他们否认自由形式本身是有组织的。但就是在（他们认为有组织的）奏鸣曲式、谐谑曲、回旋曲中，除最简单的结构轮廓外，也很难找到两个相似的。假如作曲家不尽心竭力地为自己的作品标上正确的曲名，那么理论家们可能就会认为“受束缚的曲式”也是无组织的了。

勋柏格在分析引子、随想曲、幻想曲、宣叙调各种实例的同时，指出为适应这种具体的自由曲式的创作构思，怎样构成

它们的和声。在一些情况下，就是避免某一个调性占优势的倾向，因而造成产生了与“展开部”相似的情况；在另一种情况下，则是在主音领域内使用转调的或游移的和弦，等等。

他顺便对作曲家和曲式问题也谈了很多意见。勋柏格在分析了李斯特的两部随想曲（№9和№14）实例之后，写道：“在某些价值比较小的例子里，随想曲的名称只是证明下列缺点的借口：从一个主题突然跳到另一个主题，从一个领域突然跳到另一个领域，相互关系异常肤浅和贫乏，总的来说，缺乏精细的琢磨”。“在随想曲和幻想曲之间，无论在美学上有多么大的区别，从结构功能的观点来看都可以不予重视。总的来说，随想曲企图用大量优美的旋律给听众以深刻的印象，而幻想曲则是使演奏者有可能表现自己的技巧性，因此它包含很多经过句，而不是丰富优美的主题。最低级的组织形式是集成曲般的幻想曲和改编曲。值得庆幸的是，它们已经过时了”（第180页）。

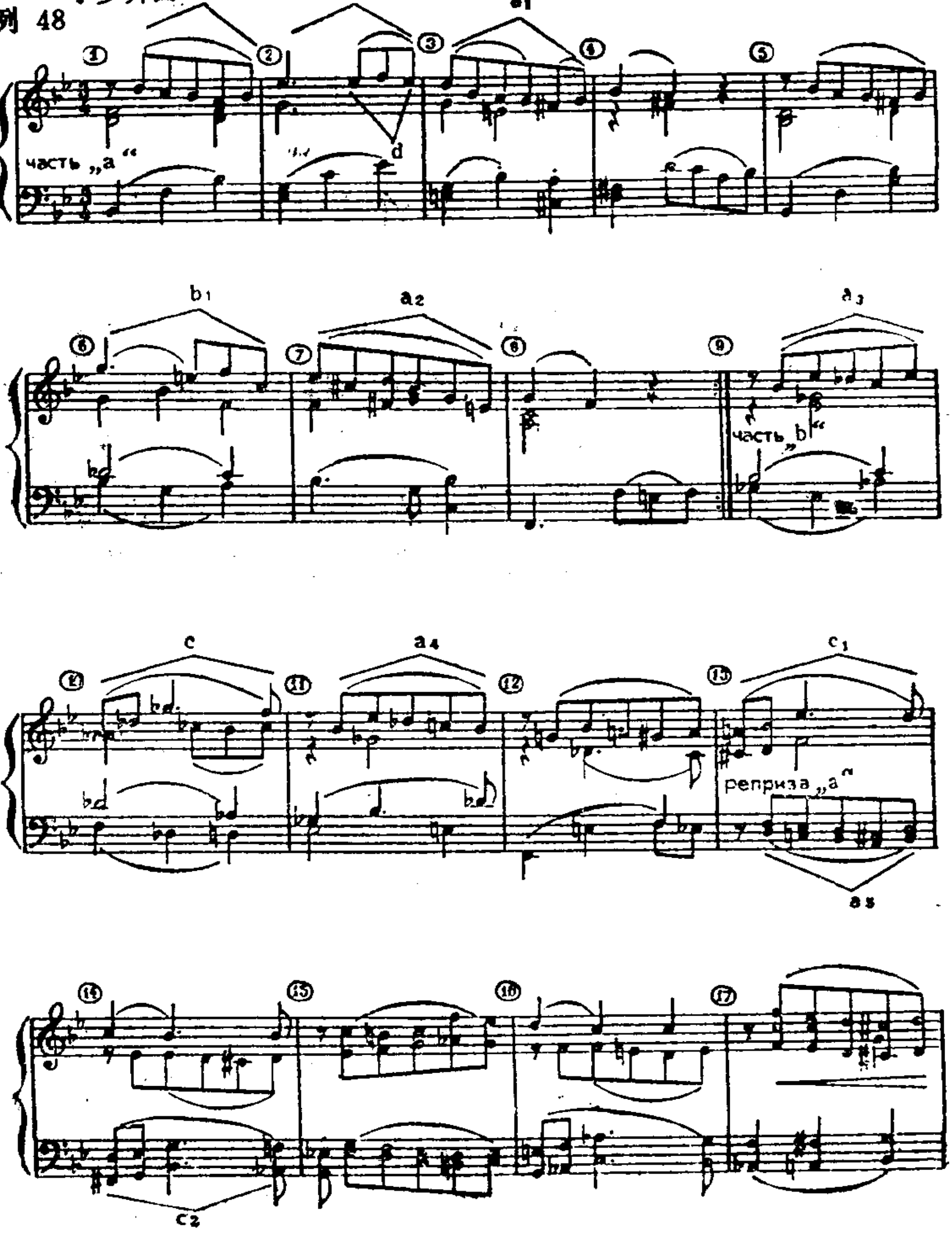
传统和声与现代音乐

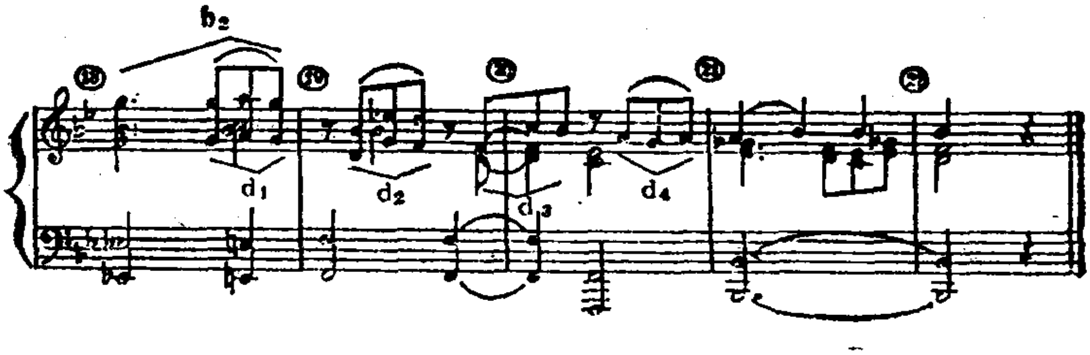
从上述内容可以看出，勋柏格的调性和声体系实际上仍然属于严格的调性思维范畴。

为了更好地了解勋柏格依据的是怎样的风格，让我们研究一下他的《作曲初步范例》。许多实例指明：开始的两小节乐句结构以及各种乐句动机结构的特点是怎样形成的；乐段、中间部分（“对比性的中部”）、再现部和三部曲式—小步舞曲

和谐谑曲(不带三声中部)—是怎样构成的。下面是小步舞曲的范例(引自本书第七部分):

例 48 小步舞曲





没有任何理由怀疑勋柏格意图的真挚性和严肃性。他认为，详尽全面的古典和声法则知识对于年轻作曲家确实是必需的。他确实遵循了最严格的和声法则。实际上，他并未坚持企图把学生逐渐引导到他自己的语言——十二音体系上。这对某些人来说可能是出乎意外的，但勋柏格的和声体系完全是传统的，它不同于在不同程度上涉及到新的和声现象的很多现代的和声理论。

同样显而易见的是，勋柏格决不要求手段始终保持在这种水平上。无论勋柏格本人的创作道路，还是他的学生的创作道路，都说明了这点。本文任务不包括研究现代调性体系最复杂的问题(如有调性和无调性的关系，调性的进化，无调性的本质)。因此，在这里我们就不涉及似乎是从传统调性过渡到勋柏格型的“自由的”无调性等一系列有趣的和声现象了(“游移和弦”对调性性质的影响，“漂浮的调性”，等等)。

关于勋柏格的主要理论著作中所阐述的和声特点同他的大量音乐作品的和声特点之间的区别，不需要进行专门的论证。我认为，这是每个人都非常清楚的，对勋柏格的调性和声体系应该加以仔细地研究。上述和声体系可以视为教学的和

声体系之一，它是以古典音乐法则为基础的，并赋予和声以正确的概念。勋柏格和声体系的实际价值显然就在于此。《作曲初步范例》是勋柏格的和声理论直接用于创作实践的令人信服的证明，而《和声的结构功能》则是直接用于分析的有力证明。

乍看起来，勋柏格和声体系中的很多东西是使人感到不习惯的，例如：调性关系的标记，游移和弦的概念，作为在调性任何一级和弦中的半音变化的变和弦，同主音关系最远的和弦的功能意义（如C大调中的 $^{b}\bar{f}$ 小调），等等。

但实际上，勋柏格的和声体系非常近似于我们教学通用的传统和声，无论如何，也比兴德米特的体系和梅西安的调式要近似得多。

但是，必须注意到，无论兴德米特，还是梅西安，在他们的音乐理论著述中都讲到音乐创作（同时谈到他们个人的音乐风格），而勋柏格仅仅谈到了作为准备的练习。无论兴德米特，还是梅西安，都是帮助读者去理解他们作品中（或在风格方面近似的作品中）直接使用的各种手段。可是，无论在《和声学》一书中，还是在《和声的结构功能》以及《作曲初步范例》中，勋柏格都未提到过他自己或其他现代作曲家在创作时①

① 兴德米特也著有教学用的和声教程（《和声习题》和《为高年级学生用的和声练习》）。而且，如果指的是和声体系的话，那么必须把兴德米特的整个和声体系，包括写作时直接使用的各种创作手段，同勋柏格并未预先规定要在实际创作中直接使用的体系加以比较。

整个问题在于，兴德米特的传统教学和声一直延续到在技术方面没有原则变化的创作上，而勋柏格和声研究的范围只限于扩张调性，然后，转而学习十二音技术的作曲。

所使用的那些具体的手段。

同现代创作实践很少联系的勋柏格的和声体系是否意味着“保守”呢(同兴德米特或梅西安的理论相比，勋柏格的理论看起来确实是保守的！)？以三和弦、七和弦、变和弦、主功能、下属功能和属功能、以及其他最富有传统性的原理为依据的和声理论，能否训练现代作曲家的听觉和思维呢？

这是一个非常重要的实际问题。人所共知，青年作曲家对于我们在学校里所教授的传统和声是不喜欢的。他们在音乐中探索自己的和现代的东西时，有时把功能、终止和乐段理解为某种无希望和过时的、在形式上是与生气勃勃的现代音乐实践隔绝的东西(遗憾的是，这往往是正确的)。同时，缺乏切实牢靠的和声知识(当然，不仅仅是和声)，就不可能具有现代作曲技巧的坚实基础，更广义地说，就不可能具有真正现代音乐思维的坚实基础。

我们再说一遍，在这篇简短的论文中只是把勋柏格作为一个讲授和声的教师来评论的。但是，在对他的和声体系进行评价时，尤其同其他现代音乐家的体系相比较时，我们终究无法解释所提到的一个明显反常的奇怪现象：这就是，在自己的创作上，比兴德米特①走的远得多的勋柏格却在自己的和声理论中坚持遵循了最传统的原则。兴德米特在为调性斗争的时候，则往往使调性具有勋柏格未必称之为调性的那种形式；当勋柏格讲调性的时候大概也是针对上世纪和上上世

① 梅西安在比较晚期的创作中(在写作《我的音乐语言技术》一书之后)，也使用了十二音体系和复合序列音乐，甚至具体音乐。

纪的作曲家而言，兴德米特则可以把这点说成是在某点上绝不同于旧的调性。

简言之，兴德米特比勋柏格距离传统的和声概念要远得多。同时，毫无疑问，勋柏格在用原有的古典作品和传统和声来培养自己学生的同时，绝对不是封锁了他们掌握最现代形式的音乐技术的道路。无论威柏恩，还是贝尔格，都没有停留在供教学用的变和弦和通过三和弦与七和弦的远关系转调的音乐发展上。而且，威柏恩不象贝尔格，他们俩人中的任何一个又不象勋柏格。

勋柏格的和声体系及其教学活动（无需怀疑，他是一个很优秀的和声教师）证明，传统的和声理论乃是训练现代年轻作曲家的音乐听觉和音乐思维的最优秀的学派，而古典作曲家对他们来说则是最高的权威。

当然，对一个作曲家来说，只是学习和声是完全不够的。即使是勋柏格本人，在教学中当然也并没有停留在本文所阐述的这一体系范围内。但这已经完全是我们在本文中一般未提到的另一个问题了。在勋柏格的传统调性和声中，不存在任何通往十二音体系的具体途径，或者最低限度说，并不比在其他类似的和声理论和教科书中多一些。

因此，这种现象无论怎么奇怪反常，应该承认，我们在本文中所阐述的三种和声体系中的勋柏格关于调性和声的理论，对于我们来说是最接近的，并且在实际上是最适宜于我们直接使用的。当然，在我国已经形成的和声理论和勋柏格的和声理论之间存在着相当多的分歧。但是这种不同的独立发

展的体系并存和交流的现象是很自然的(我们虽然有共同的教学大纲，但是，甚至在莫斯科和列宁格勒之间都存在着分歧)。这种差别恰恰是最有意义的，它可以使我们对一个问题的不同观点进行比较。

因此，我们想简略地谈谈依我们的观点来看某些最有意义、最重要的论点。

看来，勋柏格很少关心为和声科学加进某种新的具有原则性的东西。但是，作为一个异常博学的音乐家，在力求尽可能更确切和简单扼要地表达调性体系各组成因素之间的关系时，他当然不可能不表明自己的和声观点。因此就产生了对很多和声论点解释的独到之处。

勋柏格的和声体系同我们通用的和声体系的具体相似性，首先是由那种相似的音乐材料所确定的，他的理论就是以这种材料为基础的。正如我们所看到的，广义地说，勋柏格所研究的古典音乐的规律性，基本上是从巴赫到瓦格纳这个范围。根据比较，我们可以指出，梅西安使用本人的音乐作品的实例写成自己的著作，他引用其它谱例的数目非常有限(从格利戈里圣咏到斯特拉文斯基、巴托克)①。而勋柏格所依据的正是与我们音乐历史时代相同的和声理论。

勋柏格把传统和声形式的功能理论看作是和声概念的基础，这同样与兴德米特和梅西安对功能关系所持的非常特殊的观点有别。由此自然产生了对各项问题综合认识的共同

① 兴德米特所引用的实例又完全不同(只有本书最后作为分析材料的部分除外)，但也是从«Dies irae»(«最后的审判»)到勋柏格。

性，这种共同性可使各种不同的传统和声流派之间互相近似，并且可以使它们都不同于另外一些理论。由此出现了某些最重要论点的完全一致（本文对此谈论得很少；可以回想一下和弦结构的三度关系、对不协和和弦的处理、对声部进行的具体建议、部分变和弦，等等）。

从对于可以列入我们的和声科学的最能被人接受的论点中，首先需要特别注意对附属和弦的解释。我们允许把这种和弦标作处在任何一个级上的（临时）主和弦的附属和弦。勋柏格同样把任何一个级上的和弦标作附属和弦。例如C大调中的mi—#sol—si这个和弦，按照我们的体系应该叫作VI级附属和弦；按照勋柏格的体系则叫作III级上"人为的"属和弦（即附属和弦——尤·霍洛波夫注）。尤其当这个属和弦不按V—I形式（即不是解决到VI级）解决，而是按随便怎样的不同形式解决时，后一种标记更方便一些。

勋柏格体系所采用的另一个论点，提到了减三和弦或VII级七和弦的根音。在我们的理论中，按照共同音的特征和在调式调性中的作用，采取在功能上把V级和VII级七和弦连接起来的方法。这两者都属于属和弦。勋柏格把在V级上的音（不包含在那个和弦中暗含的音）直接看作是VII级和弦的根音。这同样涉及到附属和弦。

这里应顺便提一下，无论哪种论点都不是勋柏格的发明（例如，导七和弦的根音是V级音的论点是里曼发明的）。另一个论点也很重要：有两个与领域问题相关的不同论点，简化了各和弦之间功能关系的复杂性。其中第一个论点清除了

副主音的堆积现象，强调了和声同主要主音的功能关系（各个解决和弦之间的相互关系是特别重要的）。

第二个论点减少了根音的数目，同时使它们具有了更大的分量。

对附属和弦根音的另一种解释，有机地同把变和弦理解为任何音级的半音变形紧密地联系在一起（变音不只是靠近与它邻接一个全音音级上的主三和弦的那个音）。在C大调中的la—#do—mi和弦解释为VI级（而不是解释为我们所习惯的II级上的V级关系），因为它是VI级自然和弦la—do-mi的变和弦。这也同样涉及到所有其它"人为的"和弦。

虽然勋柏格没把这叫作变和弦（但却称作是具有"代替音"的"半音变形"），实际上在这里看不出原则上的区别。在一种情况下，是和弦各音（纵向）半音的变形；在另一情况下，则是调性的音级（横向）。其结果是，向任何一个领域的短时间的过渡（大约相当于我们的离调）都可以被理解为是变和弦的基础：大调II级"领域"的V_7—I进行是主要调性VI_7—II自然序进的变和弦变体。这无疑是一个非常重要的概念。

关于勋柏格的和声理论的某些论点，无论是已经列举过的，还是其他论点，还可以讲很多①。

这正如通常所见到的那样，这个体系的某些缺点正是它的特性的继续。

① 在其他一些重要的论点中，我们特别注意关系体系。它的重要性在于包含着一个同完整的变音体系所有和弦的主音的功能连接的主导思想。我们在这里不可能研究勋柏格著作的其他某些特点（例如异常丰富地完成的转调）。

勋柏格所谈到的“扩张调性”具有如此丰富的变音（即非自然音的）和弦，但排除等音均衡的原则未必恰当合理。从我们的观点来看，比较简单地认为在调性中有十二个级，而每一个级都可能有自己的等音代替。在此情况下，C大调里不可能有降I级和升I级上的大三和弦（参看原书第296—297页，调性表和变和弦的谱例37）。它们在等音方面同VII级和降II级是一致的。

在音乐的实际前后关系中，对无论是升I级（例如，如果这个音级是通过大VI级达到的话），还是降I级（如果它是通过降III级达到的话），它们都无疑能用明确的前后关系进行解释。而且，在现代音乐中Np、♭mVM、MSM、SMM实际上是不同性质的同一个音级。它们可能还有某些含义，但勋柏格完全没有提及：如sdSM、♭SMSD、♭msub T。

从属于主音小调“领域”的不完备，令人感到惊异。当然，与主音大调相比，主音小调所具有的权能要小得多，勋柏格在这点上是完全正确的。然而，现代音乐实践证明，在变音小调中的十二个音级可能就是大调中同样的十二个音级①。从我们的观点来看，在小调里应该（使用勋柏格的标记法）既有SMsd，也有dor，还有S/T，更有sdNp，以及所有其他变音级。

为标记基础的进行所选用的术语是缺乏根据的。“升”进行的原型（V–I）进行好似同紧张性的减轻与缓和结合起来，更自然的不是与高涨结合，而恰恰相反是与低落结合起来。因

① 实际上，勋柏格指的是古典音乐，在古典音乐里变音小调要比大调少得多。

此，按照我们的观点来看，最好的进行应该是上行四度和称之为“降的”下行三度，而下行四度或上行三度应称作“升的”进行。

对于勋柏格理论中意义不大的一些其他论点，我们现在就不予以评论了。

在结束对这个理论阐述的时候，还必须讲明一个特点，而这未必不是它的最主要的优点。这里指的是和声理论的实践倾向性问题以及音乐美学价值在其中所占的地位。

大多数传统和声理论的最大缺点就是它们同音乐创作的和声实际目的的脱节状态。由于勋柏格的和声理论几乎同现代音乐毫无关系，所以避免了这个缺点。勋柏格的著作之一《和声的结构功能》的书名是很有代表性的。这本书的书名着重说明，全部注意力将集中在和声对形式构成的辅助作用上。

这不仅仅是一句诺言。作者如此重视和声的组成因素，使形式构成的作用永远居于首位。勋柏格提到的不仅仅是和弦功能，而且还有**和声序进功能**，这绝不是偶然的。有很多重要的和声细节问题勋柏格未曾提到，这也不是偶然的，因为它们没有广义的形式构成的作用（例如，在他的著作中关于旋律音型部分就未列入）。最后一点，勋柏格著作最重要的一个特点，就是**编制了各种不同形式及其各组成部分的和声图表**（参看“应用于各种不同结构目的的序进”部分）。按我们的观点看，这些部分应该在所有和声教科书中作为永远保留的章节。

看来，勋柏格的传统和声能够给作曲家打下真正的基础，在音乐作品中功能化的和声是研究的对象，即研究和声在曲式中所“起的”作用，怎样形成各种不同结构的过程。勋柏格对于曲式的和声逻辑性进行了研究。我们应顺便指出，无论是梅西安，还是兴德米特，对这点都未给予应有的注意（虽然兴德米特著作的名称叫《作曲指南》）①。

在和声与曲式自然的有机联系的基础上，真正从美学观点评价作曲家的作品具有了更广泛的前提。诚然，勋柏格并未直接谈到这点。但是，当他给学生讲授曲式各组成部分的和声结构基本规律时，就引导他们正确评价它们在具体情况下的结构适宜性达到什么程度，作曲家对于受这部分结构功能所主使的和声应该理解到什么程度；会不会由于特殊的构思或简直无能为力以及其他原因，而造成不同程度地脱离正常的进行。因此，学习和声应同高尚的美学要求有机地联系起来，任何企图用吸引人的曲名来掩饰作曲家构思的贫乏、技术上的漫不经心以及未加琢磨的粗糙质量，都是不能允许的。

* * *

兴德米特、梅西安和勋柏格这三种和声体系是西欧现代音乐中最重要的体系。每一种体系都有自己独特的主旨，归根到底反映出每位作者鲜明独特的艺术个性。从另一方面来看，可以把这三种理论看作是合乎逻辑和完整地表现了现代

① 当然，这并不意味着，兴德米特和梅西安全然没有涉及到和声与曲式的关系问题。

和声的某些重要倾向性。

1．兴德米特的体系是现代音乐中单一调性概念合乎规律的总结。在屏弃了主要是自然音列的和同自然音体系思维具有本质联系的古典调性功能之后，兴德米特仍然虔诚地信仰根音形式构成的作用。

因此产生了兴德米特调性的人为性。现在我们使用的仍然是以自然音体系和三和弦作为调性中心，因为调性材料的性质决定了必须有一个中心作为组织结构的最重要的因素。兴德米特式的材料特点（在原则上屏弃统一的自然音体系，无限度的和弦结合）全然解除了它对单一调性负有的义务。这并不妨碍单一调性思维，但却使它变成为无组织的、人为造成的调性思维。

因此，兴德米特的单一调性破坏了古典"功能"调性所具有的那种内在的辩证关系（异常丰富的对抗功能力量、变成对立现象的因素、功能对比关系）。由此，产生了根音的特殊"动力"的确定：最强音程的根音是整个和弦的根音，在一组和弦根音中，最强的一个根音是构成调性（即主音）的根音。所有这一切，距离古典作曲家那种调性的灵活性、多样化和优美性是多么远啊！①

兴德米特和声体系的广泛意义在于它集中了现代单一调性音乐的各种倾向性，一般来说，并且把这些倾向性导向合乎逻辑的尽头。以占优势音作为主音的这种类型的体系，无论

① 但是，不应忘记，兴德米特是一个很有才能的作曲家，他的和声体系的特点并未妨碍他创作出大量具有高度艺术水平的作品。

在斯特拉文斯基、奥涅格、普罗科菲耶夫、巴托克作品中，还是在肖斯塔科维奇、米雅斯科夫斯基、勃里顿、哈恰图良、米尧、梅西安以及随便哪一些作曲家的作品中均能碰到。当然，这决不意味着，作为作曲家的兴德米特高于这里所列举的这些作曲家。这只能说明，作为理论家的兴德米特异常明确地认清了这种倾向性，并把它做为自己体系的基础。

2. 梅西安的体系以相类似的方法把产生于十九世纪的特殊种类的调式关系的那种倾向性导向合乎逻辑的终点。显然，这种体系起源于俄罗斯音乐——格林卡、(尤其是)里姆斯基-科萨科夫、柴科夫斯基、鲍罗丁、达尔戈梅斯基、穆索尔斯基，以及西欧音乐(李斯特、肖邦、瓦格纳)。这些倾向性广泛流行于十九世纪末二十世纪初和现在(如：斯克里亚宾、德彪西、拉威尔、斯特拉文斯基、巴托克、格什文、甚至勋柏格[①])。

这种倾向性在梅西安的调式理论中获得了最完整的理论上的论述[②]。

3. 勋柏格的传统和声体系就某一点来说，在现代音乐中是严格的学院式的和出类拔萃独一无二的和声理论的楷模。它并未超出古典音乐规律的范围，而且倾向于现代音乐。这种理论不以具体的和声写法手段来束缚学生（反正在用另一种独创的风格进行写作时，这对他们实际上是不适用的），而是把注意力集中在总的和声逻辑准则上、和声形式结构上以

① 勋柏格对于序列调式解释的例子(《拿破仑颂》)是例外。

② 这些特殊种类调式关系的现象，最初是苏联音乐学家雅沃尔斯基发现的。

及和声手法涵义的效果上(重要的不是手法本身,而是它的结构意义)。

总的来说,勋柏格和声理论的意义在于训练培养和声思维,并不是把学生束缚在任何一种学派、风格和流派所特有的和声写法的具体形式上。

了解我们在本文中所阐述的和声体系的实际意义,首先可以使我们更好地和更具体地理解本世纪和声思维的发展(对于我国和声的发展,我们很清楚)。例如,当我们知道了兴德米特或梅西安的和声"秘密"之后,我们就可以在专业上深信不疑地不仅判断这些作曲家的音乐在艺术上的优缺点,而且可以判断与他们艺术观点近似的作曲家音乐的优缺点,还可以判断调式和调性思维在现代音乐中的发展途径。

了解了其他体系的"不同观点",就可扩大我们音乐界的理论视野,打开思路,揭示音乐发展新的可能性,而且不一定就只是我们在上面所列举的这些作曲家的发展方向。

我们的作曲家们在了解认识新的体系时,可以吸取某些对他们有益的不同形式的某种概念。上述很多观点对于我们在和声教学领域中的思维方法并非不重要。现代和声体系具体知识(当然是在同教学领域的思维方法有相应关系时)乃是我们音乐学院和声专业课历史部分最好的材料。

各种和声体系的具体学术知识,归根结底,将有助于创造二十世纪音乐的正确概念。